

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KÁTIA CAROLINE DE MATIA

POESIA EXPANDIDA: A ESCRITA POÉTICA NO CIBERESPAÇO

MARINGÁ-PR
2013

KÁTIA CAROLINE DE MATIA

POESIA EXPANDIDA: A ESCRITA POÉTICA NO CIBERESPAÇO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirian Hisae Yaegashi Zappone

MARINGÁ-PR
2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

M433p Matia, Kátia Caroline de
 Poesia expandida: a escrita poética no
 ciberespaço/ Kátia Caroline de Matia. – Maringá,
 2013.
 111 f. : il. color.

 Orientador: Prof.a. Dr.a. Mirian Hisae Yaegashi
 Zappone.

 Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
 Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
 Programa de Pós-graduação em Letras, 2013.

 Acompanha CD-Room com os poemas em vídeo.

 1. Poesia digital – Ciberespaço. 2. Leitura de
 poesia. 3. Letramento literário. 4. Multimodalidade.
 5. Cibercultura. I. Zappone, Mirian Hisae Yaegashi,
 orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro
 de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de
 Programa de Pós-graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ED.801

JLM-001022

KÁTIA CAROLINE DE MATIA

POESIA EXPANDIDA: A ESCRITA POÉTICA NO CIBERESPAÇO

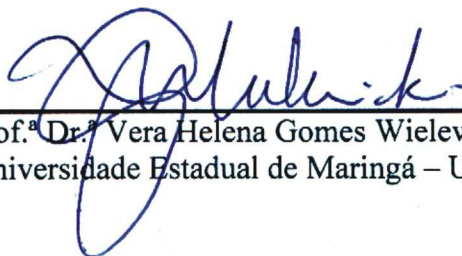
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 19 de março de 2013.

BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Mirian Hisae Yaegashi Zappone
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof.ª Dr.ª Vera Helena Gomes Wielewicki
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.ª Dr.ª Cilza Carla Bignotto
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Aos meus pais e ao meu amor,
pelo incentivo, compreensão,
e pelas amáveis pequenices de amor
que alimentam a vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela minha vida, pela saúde, e pela minha família. A essa família, aos meus pais, Ivone e Sérgio, tenho infinita gratidão por toda dedicação destinada a mim, todo o incentivo dado aos estudos, toda atenção, paciência e carinho a cada partida e a cada chegada da escola, da faculdade, do mestrado.

Ao meu amor, Douglas, companheiro de todos os momentos, por buscar minha felicidade a cada dia, pelo ouvido sempre atento, pelas palavras sinceras e enriquecedoras e por todo o apoio e compreensão.

Às minhas amigas do coração, Alessandra Beltramin, Érica Antônia e Rosane Emannelle por todas as conversas, pelas preocupações, pelo carinho, por poder compartilhar todas as angústias e alegrias.

Aos professores da Fecilcam, Débora Scheidt, Mônica Fernandes, Wilma Coqueiro e Wilson R. de Moura por terem mostrado os caminhos da literatura e por terem instigado e alimentado esse sonho de caminhar por eles. À Daiane Lourenço e Wilma Coqueiro, por toda a ajuda, apoio e palavra amiga.

À professora Mirian H. Y. Zappone por toda confiança, todo o carinho, atenção, dedicação, e por orientar meus caminhos na realização desse sonho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UEM, Adalberto de Oliveira, Alice Martha, Lúcia O. Zolin, Márcio do Prado, Marciano Lopes, Milton H. Rodrigues e Vera H. G. Wielewicky, pelos momentos únicos de cada aula, de cada leitura, de cada conversa, que com muito orgulho pude presenciar. A todos os amigos do mestrado, por compartilharem seus estudos, experiências, expectativas, e por trilharem o mesmo sonho. À Thays Pretti pelas sugestões e pela ajuda.

Às professoras Cilza Carla Bignotto e Vera Helena G. Wielewicky meu profundo agradecimento pelas relevantes contribuições para este trabalho.

E ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos.

OS POEMAS

*Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.
Quando fechas o livro,
eles alçam vôo
como de um alçapão.
Eles não têm pouso
nem porto
alimentam-se um instante
em cada par de mãos
e partem.
E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhoso espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...*

Mário Quintana

RESUMO

O objetivo desta dissertação foi realizar um estudo sobre a denominada *poesia digital*, focalizando suas características enquanto produção ficcional cuja existência se relaciona diretamente ao ciberespaço e ao contexto cultural das novas tecnologias, denominado cibercultura (LÉVY, 1999). A *poesia digital* consiste num tipo de produção poética para a qual é imprescindível o uso do computador e da *internet* tanto no âmbito de sua produção quanto de sua leitura, sendo, portanto, caracteristicamente, um objeto da cibercultura. A pesquisa bibliográfica sobre o tema foi feita a partir de autores como Antonio (2008, 2010), Risério (1998) e Padin (1996). Neles, buscamos aportes teóricos sobre o texto poético e procuramos enfatizar suas especificidades e seus protocolos de leitura a partir da Teoria Literária (CULLER, 1999; D'ONOFRIO, 1995; JAUSS, 1983). A fim de compreendermos como se configura tal produção poética, selecionamos um *corpus* composto por sete poemas digitais de autores brasileiros e de um autor português, e identificamos características recorrentes na poesia digital, a saber: a palavra, a imagem, o som, o movimento e a interatividade. Procuramos especificar cada um desses elementos partindo do pressuposto de que a matéria da poesia é histórica: o que muda a cada momento da história é como essa matéria é apresentada pela poesia e o modo como cada técnica desenvolvida na história também é matéria para o fazer poético. Em razão de ser produzida em um espaço de escrita que é a tela do computador, a *poesia digital* se configura pela expansão de seus elementos significativos, abarcando sistemas semióticos diversos da linguagem escrita, suscitando, portanto, novos letramentos.

Palavras-chave: *Poesia digital*; Leitura de poesia; Letramento literário; Multimodalidade; Cibercultura.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation was to conduct a study about the called *digital poetry*, focusing on its characteristics as a type of fictional production that occurs in cyberspace and is related to cyberculture, the cultural context of new technologies (LÉVY, 1999). *Digital poetry* is a type of poetic production that requires, essentially, the computer and the internet for its production and for its reading, being, therefore, a cyberculture object. The bibliographic research about the subject was made based on authors such as Antonio (2008, 2010), Risério (1998) and Padin (1996). In their studies, we sought theoretical contributions about poetic texts. We emphasized the specificities of poetry and protocols of reading from Literary Theory (CULLER, 1999; D'ONOFRIO, 1995; JAUSS, 1983). Thus, we selected a *corpus* composed of seven digital poems produced by Brazilian authors and by one Portuguese author. Considering this *corpus* we identified recurring characteristics in *digital poetry*, such as: the word, the image, the sound, the motion and the interactivity. We sought to specify each of these elements based on the assumption that the material of poetry is historical: what changes in each time of the history is how this material is presented by poetry and how each technique developed in the course of the history is also material to the poetic production. Due to be produced in a writing space that is the computer screen, *digital poetry* configures itself by expanding its significant elements, including semiotic systems different from written language, and therefore giving rise to new literacies.

Keywords: *Digital poetry*; Reading poetry; Literary literacy; Multimodality; Cyberculture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Poema visual de Jorge Caraballo.	25
Figura 2: Símbolos de Rodes - <i>O ovo</i>	43
Figura 3: tradução de “ <i>O ovo</i> ” por José Paulo Paes.....	43
Figura 4: uma página de “ <i>Un coup de dés jamais n’abolira le hasard</i> ” de Mallarmé.....	44
Figura 5: protótipo do holograma “poema-bomba”.....	49
Figura 6: “poema-bomba” apresentado na exposição IDEHOLOGIA /São Paulo.....	49
Figura 7: Frame capturado do vídeo poema <i>Bomba</i>	49
Figura 8: Imagem capturada do Poema digital <i>Teorema</i>	57
Figura 9: Imagem capturada do poema <i>Puzzle</i>	63
Figura 10: Imagem capturada do poema <i>Oraculum</i>	69
Figura 11: Imagem capturada do poema <i>Morte</i>	73
Figura 12: Imagem capturada do poema))) <i>Reflexões no vazio</i> ((((.....	78
Figura 13: Imagem capturada do poema <i>Vazio</i> -))) <i>Reflexões no vazio</i> ((((.....	79
Figura 14: Poema visual <i>Navio</i>	82
Figura 15: Imagem capturada do <i>ciberpoema Navio</i>	84
Figura 16: Imagem capturada do poema <i>Cibernético</i>	89
Figura 17: Exemplo de <i>Prompt</i> de Comando do sistema operacional.....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. LEITURA DE POESIA.....	16
2. A CIBERCULTURA: NOVO CONTEXTO.....	27
2.1 NOVOS LETRAMENTOS: A ESCRITA LITERÁRIA SE EXPANDE.....	34
3. A POESIA DIGITAL.....	42
3.1 BREVE HISTÓRICO.....	42
3.2 UMA POSSÍVEL DELIMITAÇÃO CONCEITUAL PARA A POESIA DIGITAL.....	51
3.3 A POESIA DIGITAL E SUAS CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS:.....	55
3.3.1 A palavra.....	55
3.3.2 A imagem.....	59
3.3.3 O som.....	66
3.3.4 O movimento.....	71
3.3.5 A interatividade.....	75
4. LEITURA DE POEMAS DIGITAIS.....	81
4.1 <i>CIBERPOEMA NAVIO</i>	81
4.2 <i>POEMA CIBERNÉTICO</i>	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS.....	101
ANEXO.....	109

INTRODUÇÃO

Com o advento e a rápida popularização das tecnologias da informação, um novo contexto emerge a partir dos processos comunicativos desenvolvidos, principalmente a partir da disponibilização do acesso à *Internet* aos computadores pessoais. “Quanto maior for a parte do mundo sensível por nós modificada, maior será a importância da comunicação”. É o que afirma Pierre Lévy (1998, p.29) ao refletir sobre o contexto em que estamos inseridos e que nos coloca diante das mudanças comunicacionais. Novas modalidades de práticas sociais de leitura e escrita são introduzidas neste novo contexto, ao passo que novas formas de texto emergem dele. As novas possibilidades tanto de produção quanto da recepção da literatura propiciadas pelas novas tecnologias envolvem, na verdade, questões de letramento, pois configuram práticas de uso da escrita e da leitura que, embora tenham elos com os usos da escrita impressa, dela podem se distanciar, visto abarcarem o uso de outros sistemas semióticos onde a escrita verbal não é um meio exclusivo, de tal modo que o campo dos estudos literários é ampliado. Há literatura digitalizada, e-books, narrativas e poemas hipertextuais e colaborativos, textos produzidos e veiculados por meio de blogs, ou em redes sociais, *fanfics* e, dentre tantas formas, há a *poesia digital*, um tipo de produção ficcional que utiliza modos diversos do verbal - configurando-se como uma textualidade digital que suscita letramentos específicos para a produção de seus significados. É esse tipo de produção ficcional que nos propomos a estudar nesta pesquisa, a partir dos seguintes questionamentos: o que é *poesia digital*? Como se configura?

Quanto ao estado da questão, em decorrência da novidade do tema, os estudos referentes à *poesia digital* são poucos e recentes no campo das Letras. No banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), encontramos dez pesquisas na área de Letras e Literatura, ao todo sete dissertações de Mestrado e três teses de Doutorado.

A primeira pesquisa encontrada é de autoria de Simone Souza de Assumpção, intitulada *Poesia infantil em hipertexto digital*, tese defendida em 2000, na PUC-RS. A pesquisa analisa a poesia infantil sul-rio-grandense, produzida no contexto digital, considerando a possibilidade de otimização de suas potencialidades de leitura emancipatória voltada para o jovem leitor de poesia.

Em 2001, Carlos Alberto Cortez Minchillo defendeu, na Universidade Estadual de Campinas, sua dissertação intitulada *Literatura em Rede: tradição e ruptura no ciberespaço*. A pesquisa analisa as maneiras de incorporação da literatura brasileira à *World Wide Web*

considerando a interferência tanto na maneira como os textos literários são produzidos, quanto na forma de recepção da literatura, além de modificações das funções de autor e de leitor, assim como a própria concepção de “texto” e de “literatura”. Procura mostrar também que, ao veicular produtos literários, a Web, assim como ocorre com outros meios eletrônicos como a TV e o rádio, não rompe totalmente com a tradição literária, configurando-se como um componente a mais do sistema literário, dialeticamente prolongando-o e alterando-o no ciberespaço.

Seguindo o viés da poesia infantil, em 2010, Odete Teresa Sutili Capelesso defendeu, na Universidade de Passo Fundo, sua dissertação intitulada *Sérgio Capparelli e a poesia digital para crianças*. O estudo analisa as produções de Sérgio Capparelli, encontradas nos sites Zoom na Poesia, Ciber&Poema e Terrarium Kid, e investiga a poesia digitalizada de Capparelli destinada à criança e suas implicações advindas da hibridização das linguagens e da constituição de um novo paradigma de texto, de leitura e de leitor.

Também em 2010, Gisele Maia Russel defendeu sua dissertação intitulada *Da página do livro à tela do computador: um percurso histórico para a poesia infantil*, na Universidade Presbiteriana Mackenzie. A pesquisa aborda um percurso histórico da poesia infantil brasileira, considerando suas publicações em livros dos fins do século XIX até as construções poéticas concretizadas com a popularização dos computadores e da internet. E faz uma análise da obra de Sérgio Capparelli, poeta infantil que bem ilustra a transição da poesia entre livros e telas.

Ainda na vertente do leitor, em 2011, Marli Miyuki Kano defendeu sua dissertação intitulada *Ler e ser - encontro necessário para a compreensão da complexidade sógnica do Terceiro Milênio*, na Universidade de São Paulo. A pesquisa procura compreender o leitor no contexto do ciberespaço pela via da leitura da literatura infantil e juvenil, a partir do livro *Cântico dos Cânticos* de Ângela Lago e do ciberpoema *Chá* de Capparelli, além de pesquisar as vivências poéticas apresentando suas discussões a partir dos resultados obtidos no desenvolvimento e na recepção de dois projetos de leitura realizados no Ensino Fundamental da escola pública na zona leste de São Paulo.

Em 2006, Sheila Lopes Maués defendeu sua dissertação intitulada *Poesia digital [entre]olhares sobre poéticas emergentes*, na Universidade Federal do Pará. A pesquisa é voltada para a análise de poemas que passaram por processos de (re)criação digital. A pesquisadora também traça um percurso que mescla eventos históricos, tecnológicos e literários demarcando o surgimento da *Art Computer* (arte em computador).

Em 2007, Cristiano de Sales defendeu sua dissertação intitulada *Uma poeticidade para uma literatura do meio digital*, na Universidade Federal de Santa Catarina. A pesquisa aborda a poeticidade e a concepção de poesia digital constituída a partir dos conceitos de Merleau-Ponty, de fala falante, expressão e quiasma e a alguns operadores textuais de Roland Barthes. O estudo é realizado a partir da leitura do poema composto no meio digital, o *Palavrador*, e do romance do português Antônio Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal*. Em 2011, o mesmo pesquisador, na mesma universidade, defendeu sua tese intitulada *Uma poética do uso para o meio digital*. A pesquisa defende que a poética das literaturas digitais se revela no uso que essas escrituras demandam do leitor; um uso que consiste numa ocupação de espaço da linguagem digital. O estudo considera que o corpo do leitor e a obra de arte se entrelaçam (ambos como corpos fenomenais) no uso das escrituras digitais.

Em 2010, também na Universidade Federal de Santa Catarina, Otávio Guimarães Tavares defendeu sua dissertação intitulada *A interatividade na poesia Digital*. O estudo teve por objetivo compreender a interatividade na obra de arte digital, sob a perspectiva da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, a partir da leitura da obra *Amor de Clarice*, de Rui Torres, averiguando a proximidade entre a criação e a interação enquanto atos expressivos no mundo.

E, ainda em 2010, Patrícia Ferreira da Silva Martins defendeu sua tese intitulada *O ver poético: Arnaldo Antunes e Eduardo Kac*, na Universidade Federal de Goiás. A pesquisadora faz uma leitura crítico-interpretativa da poesia experimental de Arnaldo Antunes e Eduardo Kac, centrando-se, sobretudo, nas relações entre a experimentação poética, a visualidade e a tecnologia. A tese também procura apresentar uma noção geral do que pode ser denominado como poesia digital e ciberpoesia, enfatizando o que tem sido produzido no Brasil e no mundo no âmbito dessas práticas.

Considerando esse modo emergente de produção poética no ciberespaço e as pesquisas já desenvolvidas sobre o assunto, percebemos a necessidade de realizar um estudo sobre a *poesia digital* focalizando suas características enquanto produção literária, cuja existência se relaciona diretamente ao universo digital. Trata-se de um tipo de produção poética que lança mão de recursos computacionais, e, portanto, provoca mudanças em relação ao paradigma do impresso.

Decorrem do nosso objetivo maior, de compreender como a *poesia digital* se configura enquanto forma literária, os seguintes objetivos específicos desta pesquisa, cujo caráter é descritivo: realizar um estudo bibliográfico sobre a *poesia digital*; observar as

transformações formais dessa expressão poética por meio do seu percurso histórico; analisar *corpus* selecionado de poemas digitais em língua portuguesa a partir das suas características composicionais.

A escolha dos poemas digitais se justifica por não terem sido analisados ainda nas pesquisas encontradas e/ou considerando a perspectiva aqui proposta, e por serem bastante representativos em relação à produção, em um âmbito geral, de *poesia digital*. Nosso *corpus* é composto de sete poemas digitais:

Teorema <<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/josemaria/index.htm>>;

Poema Puzzle <http://anterodealda.com/poema_puzzle.htm>;

Oraculum-<<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/joeser.htm>>;

Poema morte <<http://www.maringa.com/kimura/>>;

Reflexões no vazio <<http://www.martha.com.br/poesias/reflexoes/>>;

Ciberpoema Navio <http://www.ciberpoesia.com.br/ciber_navio.htm>;

Poema Cibernético <http://www.anterodealda.com/poema_cibernetico.htm>.

No primeiro capítulo, tratamos sobre a leitura de poesia a fim de explicitar suas especificidades a partir da Teoria Literária, uma vez que a comunicação literária se realiza a partir de um conjunto específico de normas e convenções, as quais o leitor deve identificar na produção de sentido para o texto, ou seja, seus protocolos de leitura.

No segundo capítulo, para compreendermos o contexto no qual se desenvolve o objeto deste estudo, traçamos um quadro geral sobre o contexto cultural, denominado cibercultura, e discutimos sobre os novos letramentos suscitados neste contexto abordando de maneira tipológica a diversidade de formas literárias que se apresentam no ciberespaço a fim de especificar a *poesia digital* como uma dessas formas literárias.

No terceiro capítulo, iniciamos com um breve histórico das influências que norteiam o fazer poético e sua relação com as novidades tecnológicas e as técnicas de cada tempo. Em seguida procuramos delimitar um conceito para a *poesia digital*, consideramos para tanto os estudos de Antonio (2008, 2010). E por fim, abordamos cada um dos elementos composicionais característicos da *poesia digital*, a saber: a palavra, a imagem, o som, o movimento e a interatividade. Na especificação de cada um desses elementos composicionais analisamos cinco dos poemas digitais pertencentes ao nosso *corpus*.

No quarto capítulo, analisamos os poemas digitais *Navio* e *Cibernético* procurando verificar como cada um dos elementos composicionais apresentados se configura nestes poemas como um todo.

CAPÍTULO I

1. LEITURA DE POESIA¹

“Leituras! Leituras!
Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo (...).”

“Iniciação literária”, C. Drummond de Andrade

Diversas são as correntes teóricas que, em diferentes contextos históricos, procuraram nortear os conceitos que envolvem a literatura e a poesia. Embora não haja certezas sobre o que seja literatura e poesia, acreditamos ser importante abordar algumas discussões dessas correntes teóricas acerca do texto literário, e especificamente do texto poético, para então refletirmos sobre seus protocolos de leitura.

A começar por Aristóteles, em *A Poética*, a literatura – consideremos aqui que o texto literário só foi diferenciado das demais artes no início do século XIX, com o Romantismo – foi definida, digamos de maneira sumária, como uma produção de *beleza estética*, cuja *forma* estaria ligada ao *belo*. Essa concepção foi se modificando a partir das transformações que os gêneros literários sofreram e outras percepções teóricas surgiram colocando em questionamento tais definições.

Considerando os estudos recentemente mais difundidos, as definições que mais se destacam são as que consideram o conceito de *ficcionalidade* da literatura, com o objetivo de diferenciar a produção literária das outras artes.

Culler (1999, p. 37) afirma que “uma razão por que os leitores atentam para a literatura de modo diferente é que suas elocuções têm uma relação especial com o mundo – uma relação que chamamos de ‘ficcional’”. Esse mundo ficcional se refere a indivíduos imaginários e não históricos. No entanto, para o autor, a literatura tem mais do que personagens e acontecimentos criados, ela apresenta também uma *linguagem específica*. Eagleton (1983) considera que um texto literário pode ser definido não por ser “imaginativo”, mas por empregar a linguagem de forma peculiar, distanciada da linguagem comum. Trata-se da *conotação* da linguagem literária, em que o autor de uma obra diz além do que está denotado, escrito, e por isso, o texto literário adquire ambiguidade, significados plurais, no contexto histórico em que é lido, de acordo com cada leitor. Nesse sentido, João Adolfo Hansen (2005) afirma que a leitura literária se caracteriza pela necessidade do conhecimento dos códigos que

¹ O sentido de poesia aqui é compreendido enquanto sinônimo de gênero lírico.

regem a escrita literária (convenções dos gêneros e dos estilos de época) que permitiriam ao leitor refazer as “convenções simbólicas” que determinam o modo de fingimento do texto ou seu artifício de ficcionalização:

Para que uma leitura se especifique como leitura literária, é consensual que o leitor deva ser capaz de ocupar a posição semiótica do destinatário do texto, refazendo os processos autorais de invenção que produzem o efeito de fingimento. Idealmente, o leitor deve coincidir com o destinatário [intratextual] para receber a informação de modo adequado. Essa coincidência é prescrita pelos modelos dos gêneros e pelos estilos, que funcionam como reguladores sociais da recepção, compondo destinatários específicos dotados de competências diversificadas; mas a coincidência é apenas teórica, quando observamos o intervalo temporal e semântico existente entre destinatário e leitor. Assim, a leitura literária é uma poética parcial ou uma produção assimétrica de sentido. (HANSEN, 2005, p.20)

Porém, nem sempre se pensou assim em relação à leitura dos textos literários. Antes de se pensar no leitor e na leitura literária, houve uma grande preocupação com a forma literária, com a obra, em detrimento do conteúdo, do autor e do leitor. O significado de um texto estava exclusivamente vinculado à sua textualidade. Os adeptos do Estruturalismo estavam preocupados com as estratégias verbais que tornam uma obra literária, como “a colocação em primeiro plano da própria linguagem, e o ‘estranhamento’ da experiência que elas conseguem” (CULLER, 1999, p. 118). Para os estruturalistas, a estrutura da linguagem cria a “realidade”. Reconheciam “ser a obra literária, como qualquer outro produto da linguagem, um construto, cujos mecanismos poderiam ser classificados e analisados como os objetos de qualquer outra ciência” (EAGLETON, 1983, p. 113). Foi contra essa perspectiva “objetiva” do texto literário que os pós-estruturalistas se manifestaram.

Dentre eles, Roland Barthes considera a literatura como uma mensagem da significação das coisas e não o significado dessas coisas. O leitor não compreende, de maneira transparente, a “verdade” de uma obra, a intenção de significado do autor não é percebida da mesma forma pelo leitor, uma vez que este pode penetrar o texto por diversos caminhos. Não é o poeta que controla os sentidos de um poema que escreve e uma obra não é explicada em função da figura biográfica de quem a produz. No ensaio “A morte do autor”, publicado em 1968, Barthes rejeita a noção tradicional do autor como única autoridade sobre o texto. Para ele,

um texto não é feito de uma linha de palavras a *produzir um sentido único*, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se encontram e se contestam escrituras, das quais *nenhuma é original*: o texto é um tecido de

citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2012, p.62, sem grifos no original).

Assim, o leitor passa a ser o foco da crítica literária. A partir da década de 1960, é a *Estética da Recepção* que promove redirecionamentos no interesse pela leitura e pelo leitor. O principal representante dessa abordagem teórica é o alemão Hans Robert Jauss. Em seus estudos, Jauss (1978; 1994) propõe que o sentido de um texto não está completamente pré-determinado, pois, é no ato de leitura que o sujeito estabelece associações, conjecturas, hipóteses de sentido que vão sendo confirmadas, alteradas ou rejeitadas. A leitura, desse modo, é uma formulação, por vezes inconsciente, de hipóteses construtivas sobre o significado do texto. O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições e faz uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. O texto, de tal forma, convida o leitor para que dê a ele sentido, de tal modo que o leitor concretiza a obra literária. Assim, se não houver a constante participação do leitor, não há obra literária.

Em seus estudos sobre a interpretação do texto poético, Jauss (1983, p. 314) explica que “a percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica”. O autor ressalta a relevância e a imprescindibilidade da história como motor que impulsiona os estudos sobre o destaque do intérprete ou leitor. Nas palavras de Jauss,

O texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético. (1983, p. 307)

O autor acredita, portanto, no texto poético como produto do leitor, em que o sentido passa a equivaler a um evento que ocorre durante a leitura em que o texto perde sua objetividade, pois se submete à experiência proporcionada pela leitura do receptor. A análise deve seguir o significado ainda em aberto no processo da percepção e não a busca de significado pelos detalhes na forma plena do todo. O texto orienta a percepção como uma “partitura”. “A descoberta do caráter estético, característico ao texto poético [...] deve seguir a orientação dada à percepção estética pela disposição do texto, pela sugestão do ritmo e pela realização gradativa da forma” (ibidem, p.307).

Outra vertente da teoria recepcional é o *Reader-Response Criticism*, desenvolvido a partir da década de 1980, que concentra seus estudos nas respostas do leitor, nos *efeitos* que os textos desencadeiam no leitor no momento da leitura. Seus representantes mais difundidos são: Wolfgang Iser (1999), Stanley Fish (1980) e Jonathan Culler (1999).

Para Iser (1999), a leitura é um processo de retenção e protensão, um processo dialético de apreensão capaz de organizar o texto no processo de leitura como constante separação e fusão de horizontes interiores. Cada momento articulado da leitura resulta numa “mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas, de horizontes vazios de memórias esvaziadas, de modificações presentes e de futuras expectativas” (ISER, 1999, p.23). Iser também considera, a partir do conceito de Roman Ingarden, as *estruturas de indeterminação* dos textos, ou seja, marcas textuais que balizam as reações do leitor. Essa indeterminação – desde que seja “localizável” no texto – terá certamente uma estrutura, uma vez que ganha sua função ao se relacionar dialeticamente com as determinações formuladas no texto e têm a função de por em movimento e até certo ponto regular a interação entre texto e leitor.

Já Stanley Fish (1980), diferentemente de Jauss e Iser, propõe que as estratégias de interpretação não são condicionadas pelo texto e suas estruturas, uma vez que as estratégias de leitura advêm de *comunidades interpretativas* a que o leitor pertence, com mais ou menos consciência. A interpretação de um texto depende da experiência própria de cada leitor dentro de uma ou mais comunidades que orientam a leitura mesmo antes do ato de ler. O texto adquire significado no contexto do leitor, e este não responde a um significado do texto como um “leitor ideal”, pois é livre em relação ao texto e assume o papel central na produção de significado.

Seguindo ainda a vertente do *Reader-Response Criticism*, Jonathan Culler (1999), já citado no início deste capítulo, considera as possibilidades dos sentidos emitidos pelo texto e a compreensão desses sentidos pelos leitores, de tal forma que nem texto nem leitor impõem-se autonomamente um ao outro. Culler (1999, p.76) propõe, em seus estudos sobre a leitura de poesia, que um poema é tanto uma estrutura feita de palavras (um texto) quanto um evento (um ato do poeta, uma experiência do leitor, um evento na história literária). Ao falar do poema enquanto ato, um evento, Culler (1999) enfatiza a percepção da “voz” que fala no poema. Trata-se do eu-lírico, uma criação do poeta empírico.

Desse modo, a leitura do texto poético, para Culler (1999), pode ocorrer por meio a) da identificação desse falante, com o propósito de descobrir quem ele é; b) do que ou de quem

ele fala; c) de como ele se posiciona em relação ao que fala ou como se situa em relação ao objeto de sua fala. São formas que se configuram no ato da leitura, uma vez que, “interpretar o poema, portanto, é uma questão de deslindar, a partir das indicações do texto e de nosso conhecimento geral sobre os falantes e situações comuns, a natureza das atitudes do falante” (CULLER, 1999, p. 77).

A poesia, enquanto forma ficcional, apresenta uma linguagem específica. Para Ezra Pound (1977, p. 40-1), a linguagem da poesia é condensação, ou seja, as palavras são carregadas no seu grau máximo de sentido. Pound afirma que a condensação de sentidos nas palavras ocorre por três modos: a melopeia, em que as palavras têm uma propriedade sonora e evocam sons; a fanopeia, em que as palavras lançam imagens visuais na imaginação do leitor; e a logopeia, em que se trabalha com a palavra numa relação especial ao “costume”, no domínio das manifestações verbais.

Para Moriconi (2002) toda linguagem tem seu quê de poesia, mas é na poesia que a linguagem está mais em pauta. Nas palavras do autor:

A poesia brinca com a linguagem. Chama atenção para possibilidades de sentido. Explora significativamente coincidências sonoras entre palavras. Fabrica identidades por analogia, através das imagens ou metáforas: mulher é flor, rapaz é rocha, amor é tocha. Nuvem é pluma. Pedra é sono (MORICONI, 2002, p. 8).

Originada do termo grego *poiesis* (criar, imaginar), a poesia é considerada expressão metafórica do “eu”. Conforme Moisés (1987, p.360), o “eu” do poeta é a matriz do seu comportamento como artista da palavra, em que ele volte-se para si próprio e adota não só a categoria de “sujeito” que lhe é inerente, mas também adota a categoria de “objeto”. Os conteúdos do “eu” refletem o mundo físico, do “não-eu”, e o “sujeito” inflete no rumo das representações de uma realidade que não é a realidade concreta, mas a sua própria imagem da mente. É nesse sentido que a poesia é linguagem conotativa por essência, uma vez que o “eu” é expresso por metáforas e figuras de linguagem que investem o significado da expressão. Devido à prosa também apresentar o uso de metáforas e figuras, as características distintivas da poesia são: *alogicidade*, uma vez que o conteúdo do “eu” não é baseado sob os parâmetros da lógica formal e de qualquer esforço criticamente redutor; *a-historicidade*, em que o tempo do poema é um presente eterno em que a metáfora final retoma a metáfora inicial; e *a-narratividade*, uma vez que a poesia implica estados do “eu” e não enredos.

A “inclinação imediata, em face da prosa, é buscar a realidade representada, diante da poesia essa tendência precisa ajustar-se aos parâmetros sugeridos pelo poema [...]”

(RODRIGUES; ZAMONARO, 2009, p. 61). Desse modo, é válido ressaltar que o poema, do grego *poiēma* (o que se faz, criação), é o invólucro da poesia. O poema é “um organismo verbal que contém, suscita ou segrega poesia” (PAZ 1982, p.14). Para Amora (1971, p. 74-75),

[...] poesia é o ‘estado emotivo’ ou ‘lírico’ do poeta, no momento da criação do poema; [...] Poema é a fixação material da poesia, é a decantação formal do ‘estado lírico’; são as palavras, os versos e as estrofes que se dizem e que se escrevem, e assim fixam e transmitem o ‘estado lírico’ do poeta.

Cortez e Rodrigues (2009, p. 61) corroboram esta ideia ao afirmar que, “[...] a poesia é a parte ideal (imaterial, digamos) e o poema a parte material (palavras, versos, estrofes...)”.

De acordo com Octavio Paz (1982), a criação poética tem início com o desenraizamento das palavras, quando o poeta as arranca de seus sentidos habituais, comuns.

Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixam de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem (PAZ, 1996, p. 48).

Por envolver esse “conjunto de signos móveis e significantes”, a leitura de poesia, e a leitura do texto literário, de modo geral, tem muito pouco a ver com prazer e muito mais com aprendizado, pois como lembra Chartier (1996, p.21), “mas ler aprende-se”, a leitura é uma prática que não se realiza naturalmente, pois necessita de uma aprendizagem formal.

Com efeito, todo autor, todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura. Que seja explicitamente afirmada pelo escritor ou produzida mecanicamente pela maquinaria do texto, inscrita na letra da obra como também nos dispositivos de sua impressão, o **protocolo da leitura** define quais devem ser a interpretação correta e o uso adequado do texto, ao mesmo tempo que esboça seu leitor ideal. (CHARTIER, 1996, p.21, sem grifos no original)

O texto literário constrói, por meio de seus protocolos, um destinatário ideal, ou seja, um leitor intratextual imaginado pelo autor e a partir do qual são pensadas as estratégias textuais de criação. Para Hansen (2005, p.26), a leitura literária é uma experiência do imaginário figurado nos textos feita em liberdade condicional. “Para fazê-la, o leitor deve refazer – e insisto no ‘deve’ – as convenções simbólicas do texto, entendendo-as como procedimentos técnicos de um ato de fingir”.

Na poesia, “[...] a linguagem aparece integrada de um modo que todas as palavras, estruturas e sons aparecem em uma relação complexa sobre a qual é preciso refletir a fim de se produzir um sentido para o todo” (ZAPPONE, 2005, p. 182). Ler poesia é adentrar os estratos composicionais do poema, estabelecendo uma relação de sentido entre os traços semânticos e não-semânticos que o caracterizam, pois, compreender a poesia implica observar o modo de organização das palavras, as escolhas lexicais, semânticas ou sintáticas, aspectos sonoros do texto. De modo geral, compreender seus protocolos de leitura.

Nesta pesquisa, as categorias de análise propostas para análise das poesias digitais partem da observação dos elementos elencados por orientações estruturalistas entre as quais se alinham os trabalhos de Salvatore D’Onofrio (1995). Ressaltamos que a leitura proposta ao longo do trabalho apenas tomou como base tais orientações para pensar em categorias para a leitura da poesia digital, o que não significa que outros aspectos não possam ser levados em consideração.

D’Onofrio (1995) propõe que na leitura de poemas sejam observados cinco estratos ou níveis: o *fônico*, o *lexical*, o *sintático*, o *semântico* e o *gráfico*. No estrato *fônico*, o ritmo e toda a homofonia rítmica, os possíveis recursos de *enjambement* e relações fonosemânticas devem ser ressaltados na interpretação. A análise deve se voltar tanto para a procura de equivalências posicionais, como a métrica e os acentos tônicos, quanto para as equivalências sonoras que constituem as “figuras de som”, como a rima, a aliteração, a assonância, a onomatopéia, a repetição. Para Borges (2000, p. 87) tanto na música quanto na poesia não se pode cindir o som, a forma, da substância. Para ele *sentimos* a beleza do poema antes mesmo de começarmos a pensar num sentido. A poesia surgiu com a música, uma vez que eram cantados com o acompanhamento da lira, instrumento de cordas utilizado entre os gregos. É somente, a partir do século XVI que os poemas passam a ter seu registro enquanto manifestação escrita. Mas, a sonoridade na poesia permanece por meio dos recursos rítmicos e figurativos da sonoridade.

Cunha (1976) caracteriza os elementos fônicos e a sua relação ao sentido por meio da *musicalidade*, as *repetições*, o *desvio da norma gramatical*, a *antidiscursividade*, a *alogicidade* e a *construção paratática*.

A *musicalidade* é um dos fenômenos estilísticos mais típicos da composição poética. É obtida através de uma elaboração especial do ritmo e dos meios sonoros da língua, a rima, a assonância ou a aliteração. A urdidura da camada fônica propicia uma tendência geral para a identidade entre o sentido das palavras e sua sonoridade.

A *repetição* tem correlação direta à musicalidade. A função poética da linguagem se exprime por meio do paralelismo, no ritmo, no metro, nas estrofes, no refrão, entre outros recursos sonoros.

O *desvio da norma gramatical* é um recurso em que a repetição, efetivada no uso dos elementos linguísticos de modo inverso ao corrente, mostra que a linguagem poética causa um afastamento da norma gramatical. A ambiguidade, característica inerente a toda obra poética, decorre muitas vezes da violação da norma.

A *antidiscursividade* está ligada a forma como as ideias se enfileiram, como ocorre nas sequências frasais, uma vez que existem coisas que não se adaptam à linearidade e à lógica da forma gramatical discursiva, e se procura extinguir os elementos sintáticos inerentes à linearidade formal. Isso não significa desordem, mas é um processo que realiza por meio de imagens associativas no fazer poético.

A *construção paratática* consiste no uso de orações coordenadas, caracterizando o uso de orações independentes que valem por si, justapondo-se sem prioridade, como acontece na emoção lírica, em que fatos distantes no tempo e no espaço se aproximam e se fundem.

Já no estrato *lexical*, é importante considerar que as palavras, como signos, são escolhidas e empregadas no poema levando em consideração a categoria gramatical, uma vez que isso é significativo em termos de predominância de uma categoria sobre a outra. Há o uso de metaplasmos, e o uso de neologismos ou arcaísmos a fim de provocarem algum efeito de sentido. Além disso, é muito significativa a repetição de um mesmo vocábulo ou a relação de sinonímia ou de antonímia no poema. Conforme D'Onofrio (1995),

A poesia é feita de palavras e a literariedade de um texto reside no uso específico que delas se faz. As palavras são, para o poeta, ao mesmo tempo signos e coisas. Elas designam não apenas as coisas, mas também a ação possível dessas coisas. (D'ONOFRIO, 1995, p. 21-22)

O estrato *sintático*, intimamente ligado ao estrato *léxico*, remete à organização sintática do texto, por meio das metataxes, que são figuras de gramática, de sintaxe ou de construção. Esse estrato diz respeito aos desvios que a linguagem poética opera sobre a estrutura da frase, visando às relações sintagmáticas entre as palavras ou frases.

O estrato *semântico* é o resultado do processo que se dá entre as formas e os conteúdos poéticos. É o resultado das relações semânticas que as palavras e as formas estabelecem entre si. É o captar de uma significação entre as significações possíveis. Nesse estrato, o estudo dos tropos fônicos, lexicais e sintáticos é fundamental. Esses tropos correspondem aos

metassemas, que tratam sempre de um processo de transferência de sentido de um contexto para o outro, colocando em evidência o parentesco que existe entre os objetos. Na formulação de um tropo de sentido como a metáfora, a metonímia, o oxímoro, a redundância e o eufemismo, intervêm considerar a além do contexto intralingüístico, o contexto cultural, ou seja, considerar o contexto sintagmático e o contexto paradigmático na significação. O tropo não é um ornamento, ou uma figura retórica meramente, mas é, sobretudo, o receptáculo de um significado antropológico, social.

E o estrato *gráfico*, ou visual, é o que percebemos na disposição, distribuição ou configuração visual que constitui o poema. No entanto, a compreensão desse estrato composicional é problematizada a partir da Poesia Concreta e da poesia experimental.

Cohen (1978) fala de *operadores* da poesia. Para ele a rima é um *operador fônico*, em oposição à metáfora, um *operador semântico*, e a disposição dos versos, palavras, sílabas ou letras na página e a presença de representações icônicas, dentre grafias, texturas, cor, tamanho e orientação e disposição desses signos podem integrar um possível *operador visual* ou icônico que, por sua vez, estaria relacionado ao estrato *gráfico*. Nesse sentido, a proposta Concretista, conforme tratamos no subcapítulo 3.1, considera que o ícone, ou figura do estrato gráfico, não é só entendido como operador semântico, gramatical ou morfogênico, mas também é *operador visual*. Décio Pignatari (1981), poeta concretista, afirma ser possível dizer que a função poética da linguagem se realiza na projeção do ícone sobre o símbolo, dos signos não-verbais sobre o código verbal. É o que defende também o poeta e pesquisador uruguaio, Clemente Padin (1996), em relação à poesia experimental. Segundo ele, há dificuldades metodológicas de análise quando se trata do nível gráfico, uma vez que as criações poéticas, especialmente as experimentais, passam a investir em outros significantes, como a cor, a disposição das palavras na página, a tipografia, entre outras características, o que impede de serem analisados a partir das características poéticas conhecidas pela tradição. Padin (1996) defende o *operador visual* da poesia que funciona, segundo ele, tal como os recursos da poesia tradicional (a pausa ou o silêncio entre os versos, ou a musicalidade, ou a alternância de rimas e aliterações) dentre os outros que integram o operador fônico da poesia. O pesquisador exemplifica com o seguinte poema visual do poeta uruguaio Jorge Caraballo, produzido durante a ditadura em seu país na década de 70, que aqui retomamos:

P A T R I A

P A T R I A

P A R I A
—

Figura 1. Poema visual de Jorge Caraballo. (PADIN, 1996)

O operador semântico atua entre a oposição das palavras PATRIA e PARIA. A primeira remete tanto ao sentido de nação quanto de filiação (*patriam* do latim) e *paria*, no sentido de exilado, desprezado, fora da escala social. Mas, é na composição visual que o sentido se constrói ao nível do paralelismo fônico com a perda da letra T, que se torna ícone, já que remete à ideia de marginalização, ao ser deslocada da palavra “pátria”. Assim, há uma passagem do código linguístico para o código visual, no caso, o *operador visual*, que pode ser entendido como o exilamento do indivíduo, representado pela própria letra T, e que não por acaso, tem a forma de uma cruz, simbolizando, talvez, a morte ou anulação dos indivíduos. É válido ressaltar que, na parte central (ou no segundo verso), formam-se as palavras PARA e TI a partir do deslocamento das letras ‘T’ e ‘I’, ironizando a ideia de pátria “para” um excluído (ti). É possível perceber também que ‘Patria’, no sentido de filiação, evoca a letra T caída como um ser criado, parido, se a palavra ‘PARIA’ for entendida como verbo no pretérito imperfeito (embora em espanhol o verbo possua acento – paría).

Podemos concluir esse capítulo, chamando atenção para a problemática ou para a dificuldade da leitura de poesia, discutida por Cortez e Rodrigues (2009, p. 86) ao tratarem do poema como uma porta que se abre para a solução de todos os problemas, “caminho que acaba por nos conduzir ao centro de um inesperado espaço que muitos julgam ser inexplorável ou intransponível”, pois, ler poesia é, em menor ou maior grau, reconhecer seus fenômenos, avaliá-los, sondar seus entrelaçamentos e suas repercussões.

Como se observa, procuramos mapear os protocolos de leitura da poesia considerando que, ao longo do tempo, teóricos da literatura se debruçaram sobre ela apontando modos de lê-la ou, ao menos, os aspectos mais significativos para os quais o leitor deve se atentar,

aspectos que procuraremos observar quando da análise dos poemas digitais, objetos de estudo nesta pesquisa.

O capítulo seguinte tem por foco o contexto cultural das novas tecnologias em que a poesia se apresenta, a fim de, posteriormente, discutirmos o que isso implica em termos composicionais na poesia digital.

CAPÍTULO II

2. A CIBERCULTURA: NOVO CONTEXTO

Castells (2007, p.413) menciona que, por volta do ano 700 a.C., ocorreu um importante evento na Grécia: o alfabeto. Essa tecnologia, segundo ele, constituiu a base para o desenvolvimento da filosofia ocidental e da ciência que conhecemos hoje. E, 2.700 anos depois, estaria ocorrendo uma transformação tecnológica, de dimensões históricas similares. Trata-se da integração de vários modos de comunicação em uma rede interativa, a partir da formação de hipertextos e metalinguagem que, pela primeira vez na história, integram, no mesmo sistema, as modalidades escrita, oral e audiovisual da comunicação humana.

A “era tecnológica” altera o sistema cultural do universo tipográfico da *Galáxia de Gutenberg*, não somente em termos de uma escrita computadorizada em que tudo se converte em *bits*² na tela, mas, em termos culturais, antropológicos. Conforme Postman (1992, p.20), “as novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: as coisas sobre as quais pensamos. Alteram o caráter de nossos símbolos: as coisas com que pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena na qual os pensamentos se desenvolvem”. Ao alterar o caráter simbólico, conforme o pensamento de Neil Postman, as novas tecnologias subvertem as formas estéticas. Compreender os processos que norteiam e influem as produções literárias no ciberespaço implica pensar essas alterações provocadas pela tecnologia.

Segundo Pierre Lévy (1993, p.7) a escrita, a leitura, visão, audição, etc. são “capturados” pelas tecnologias. O computador, por sua vez, é apenas um fragmento que constitui toda a trama universal do ciberespaço.

O termo *ciberespaço* foi criado, em 1984, pelo escritor William Gibson, em sua obra *Neuromancer*, e passou a ser usado para se referir ao espaço abstrato construído pelas redes de computadores:

O ciberespaço é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo (LÉVY, 1999, p. 17).

² Um *bit* corresponde a um ponto de luz aceso ou apagado que permite apenas duas combinações (1 ou 0 - binários), dois *bits* permitem 4 combinações, 3 bits permitem 8 combinações e assim por diante. 8 *bits* é o suficiente para formar um caractere de texto, 24 *bits* é o suficiente para formar um ponto numa imagem.

Vale destacar aqui o papel do ser humano nesse processo, uma vez que o computador e a internet³ existem em termos de “ferramentas”. Lemos (2003) aponta que a transformação do computador pessoal em um instrumento coletivo e deste ao coletivo móvel (com a revolução do “Wi-Fi”) será prenhe de consequências para as novas formas de relação social, bem como para as novas modalidades de comércio, entretenimento, trabalho, educação, etc. O computador nos coloca em meio à era da conexão generalizada, do tudo em rede, inicialmente fixa e agora, cada vez mais, móvel. O tudo em rede implica na rede em todos os lugares e em todos os equipamentos que a cada dia tornam-se máquinas de comunicar, uma vez que, a princípio, qualquer indivíduo pode emitir e receber informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações (escrita, imagética e sonora) para qualquer lugar do planeta.

Nesse sentido, Jenkins (2009) faz uma reflexão interessante em relação ao caráter de convergência entre mídias e linguagens:

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações com os outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. Essas conversas geram um burburinho cada vez mais valorizado pelo mercado das mídias. O consumo tornou-se um processo coletivo – e é isso o que [se entende] por inteligência coletiva, expressão cunhada pelo ciberteórico francês Pierre Lévy. (JENKINS, 2009, p. 30)

A esse processo coletivo, Lévy (1999, p.17) denomina *cibercultura*, “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”. Uma cultura emergente da relação entre o ser humano e as novas tecnologias, dos computadores conectados pela internet. Para os entusiastas, como o filósofo da informação, “a cibercultura inventa outra forma de fazer advir a presença virtual do ser humano frente a si mesmo e não pela imposição da unidade de sentido” (LÉVY, 1999, p. 248). Seria um espaço de

³ A Internet foi criada em 1969 para objetivos militares norte-americanos, mas somente em 1979 começou a ser usada por uma parcela da população, e só tomou popularidade a partir de 1989, com a criação da World Wide Web por Tim-Berners Lee, na Suíça. Enquanto a internet é um meio de comunicação eletrônica, a WWW (rede) é um grande arquivo eletrônico. São dois programas diferentes, embora ambos funcionem com o uso de um mesmo modem. Nós acessamos a Internet através de um software (Internet Explorer, Mozilla Firefox ou Google Chrome, por exemplo), pois precisamos de um browser ou navegador para chegar às páginas da rede disponibilizadas pelos usuários e mantidas por meio de provedores.

“inteligência coletiva” por pressupor a participação dos envolvidos como forma de colaboração no ciberespaço. Recorramos às palavras do ciberteórico (como o denomina Jenkins):

Longe de ser uma subcultura dos fanáticos pela rede, a cibercultura expressa uma mutação fundamental da própria essência da cultura. [...] A chave da cultura do futuro é o conceito de universal sem totalidade. Nessa proposição, “o universal” significa a presença virtual da humanidade para si mesma. [...] O que é, então, a *totalidade*? Trata-se, em minhas palavras, da *unidade estabilizada do sentido de uma diversidade*. Que essa unidade ou essa identidade sejam orgânicas, dialéticas ou complexas e não simples ou mecânicas não altera nada: continua sendo uma totalidade, ou seja, um fechamento semântico abrangente. [...] Ora, *a cibercultura inventa uma outra forma de fazer advir a presença virtual do humano frente a si mesmo que não pela imposição da unidade de sentido*. Essa é a principal tese aqui defendida. (LÉVY, 1999, p. 247-8)

Lévy ressalta o caráter de universalidade da cibercultura, e defende que, assim como a invenção da câmera abriu novas possibilidades expressivas para a arte e para o cinema, a “ideografia dinâmica” é uma forma inédita de linguagem apoiada na informática, no contexto cibercultural, que introduziria um espaço cognitivo até então desconhecido. Ela poderia atuar tanto no plano da comunicação, disponibilizando um canal de diálogo, quanto no plano da expressão, criando e não somente combinando possibilidades de outras linguagens a ela similares por também serem amparadas pelo computador, e também atuaria no plano do pensamento, auxiliando a estruturação e a simulação de modelos mentais, contribuindo, desse modo, para a complexidade do pensamento. Assim, a “ideografia dinâmica” seria uma escrita não amparada nem na oralidade nem na tradução visual dos sons - como faz a alfabética - na verdade, um recurso visual de auxílio ao pensamento, baseado em imagens animadas que possibilitaria novas formas de entendimento a partir de signos visuais, dinâmicos e interativos. E o hipertexto eletrônico é o aperfeiçoado veículo desse processo comunicativo.

O termo *hipertexto* surgiu nos anos sessenta, cunhado e desenvolvido pelo pesquisador americano Theodor Holm Nelson (1992). Trata-se, segundo o pesquisador, de uma escrita não sequencial, de um texto que se ramifica e permite escolhas do leitor, feitas numa tela interativa. Pierre Lévy (1999, p.56) retoma o conceito como “um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade frente ao leitor”. E é constituído por “nós” (os elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, seqüências musicais, etc. de extensão variável) e por *links* entre esses nós, referências, notas, ponteiros, “botões” indicando a passagem de um nó a outro, ou a um fragmento de texto a outro, em

uma cadeia *nó – link – nó*. Além disso, considerando a potencialidade de textos a que se pode ter acesso, o hipertexto seria, para o filósofo da informação, como um “grande metatexto de geometria variável, com gavetas, com dobras”. O acesso a múltiplos caminhos é realizado mediante essas “gavetas com fundo falso”, que levam a outras (LÉVY, 1993, p. 41). Entendido como um texto modular, lido de maneira não regular, mas multilinear, que permite um domínio mais fácil e rápido da matéria do que nos suportes anteriores a ele.

Para David J. Bolter, diferentemente do texto impresso,

O hipertexto eletrônico [...] parece concretizar a **metáfora reader response**, à medida que o leitor participa da composição do texto como uma sequência de palavras. Essa participação é real na hiperficção e até mesmo em páginas convencionais da Web. Em ambos os casos, se o autor escreveu todas as palavras e escolheu todas as imagens, o leitor ainda precisa evocá-las e determinar a ordem de apresentação por meio das escolhas feitas e pelos links percorridos⁴ (1991, p. 173, grifo nosso).

Essa ideia parece mostrar que o hipertexto eletrônico é capaz de dar autonomia e liberdade ao leitor, uma vez que este tem diante de si infinitas possibilidades de escolha para a sua navegação. Landow (1997, p.3-4) exemplifica as vantagens do hipertexto e reflete sobre os artigos acadêmicos e escolares. Comenta que estes são textos cheios de campos de interconexões e referências e que no formato impresso é relativamente difícil se estabelecer relações com essas referências, notas e outras informações. Em oposição, assevera o autor, os recursos do hipertexto eletrônico possibilitam seguir com facilidade as referências isoladas e todo o campo de interconexões está explícito e é facilmente navegável.

O acesso instantâneo à rede completa de referências altera radicalmente tanto a experiência de leitura e, em última instância, a natureza daquilo que é lido. Se nosso hipotético artigo sobre Joyce estivesse com links, em hipertexto, a todo o material citado, ele existiria como parte de um sistema mais amplo no qual a totalidade talvez contasse mais que o documento isolado; o artigo pareceria mais fortemente entrelaçado com o seu contexto do que ocorreria com um documento impresso análogo. A facilidade com que o leitor percorre tal sistema traz outras consequências: pois conforme o leitor se move através dessa teia ou rede de textos, ele continuamente desloca o centro – e, portanto, o foco ou o princípio organizatório – de sua investigação e experiência. O hipertexto proporciona um sistema

⁴ “Electronic hypertext, however, seems to realize the metaphor of reader response, as the reader participates in the making of the text as a sequence of words. This participation is true of hyperfiction and even of conventional pages on the World Wide Web. In both cases, if the author has written all the words and chosen all the images, the reader must still call them up and determine the order of presentation by choices made and links followed.” Bolter, David Jay. *Writing space – the computer, hypertext, and the history of writing*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991, p. 173.

infinitamente re-centrável cujo foco provisório depende das escolhas feitas por um leitor verdadeiramente ativo (LANDOW, 1997, p.4).

Assim, a produção e a leitura de um hipertexto seriam dependentes do leitor exclusivamente. No entanto, conforme Minchillo (2001), há algumas ressalvas a serem feitas em relação a esse pensamento e posicionamento diante do hipertexto. A primeira ressalva, segundo o pesquisador, refere-se ao papel do leitor e do autor. O leitor do texto impresso jamais esteve numa posição passiva, mesmo diante de um texto “linear, limitado”, como é considerado o texto impresso em oposição ao hipertexto. Além disso,

alguns estudos sobre o hipertexto sublinham que esse suporte textual relaciona-se às teorias pós-estruturalistas que preconizaram o descentramento, a intertextualidade, a desconstrução e o leitor-produtor do texto, esquecem-se de que essas teorias partiram do texto *impresso* e que nele viram um amplo espaço de ação do leitor e o correlato enfraquecimento da figura do autor na produção do sentido. Portanto, é reducionismo entender essas reflexões sobre a textualidade como se fossem apenas hipotéticas metáforas até o advento do hipertexto. (MINCHILLO, 2001, p.110)

Em 1970, Roland Barthes descreve, no estudo intitulado *S/Z*, uma textualidade ideal que corresponde ao conceito de *hipertexto*. Segundo Barthes (1992, p.5-6), na textualidade ideal as redes são múltiplas e se relacionam sem que alguma se sobreponha sobre as outras, essa textualidade não é uma estrutura de significados, é uma galáxia de significantes, não tem começo, é reversível, e seu acesso se dá por múltiplas entradas sem que nenhuma delas possa ser declarada, com toda certeza, como a principal. Essa textualidade ideal seria formada por uma rede de significantes de extensões indeterminadas, denominadas “lexias”, compreendidas por palavras, frases, ou um seguimento significativo. Em seu estudo, Barthes analisa a novela *Sarrasine*, de Balzac, fragmentando o texto em unidades de sentido, as denominadas “lexias”, a fim de mostrar que esses fragmentos selecionados e reorganizados pelo leitor destacam os múltiplos significados e constroem o texto a partir da sua remontagem. A concepção de texto para Barthes, portanto, é a de um texto “escrivível” (*writerly*), cujo objetivo não é fazer do

⁵ “Electronic hypertext, in contrast, makes individual references easy to follow and the entire field of interconnections explicit and easy to navigate. Instant access to the whole network of textual references radically changes both the experience of reading and, ultimately, the nature of that which is read. If our putative Joyce article was linked, through hypertext, to all the other materials it cited, it would exist as part of a much larger system in which the totality might count more than the individual document; the article would now appear woven more tightly into its context than would a print-technology counterpart. The ease with which readers traverse such a system has further consequences: for as they move through this web or network of texts, they continually shift the center – and hence focus or organizing principle – of their investigation and experience. Hypertext provides an infinitely re-centerable system whose provisional point of focus depends upon the choices made by a truly active reader”. LANDOW, George. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in a Era of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, January, 1997, p.4.

leitor um consumidor, mas um produtor do texto, uma vez que este pode decompor o texto (impresso), arbitrariamente, em blocos significativos (lexias).

Entretanto, no hipertexto, como bem aponta Minchillo (2001), as lexias, que correspondem teoricamente aos *nós* da cadeia hipertextual, já estão decompostas pelo autor e, desse modo, o leitor teria menos liberdade do que muitos afirmam, uma vez que este seguiria as trilhas dos *links* previamente disponibilizadas pelo autor. É claro que cabe ao leitor a escolha de seguir certos caminhos em detrimento de outros em meio à fragmentação textual. Já em relação ao autor, Minchillo (2001, p. 111-112) enfatiza que este, por estar livre da monossequencialidade,

talvez encontre maior facilidade para manter no hipertexto vários caminhos paralelos de raciocínio e, na Web, pode “incorporar” em seu material “diversas vozes” por meio de links a outros sites. O importante é não ver automaticamente na ação mecânica de clicar o mouse e perseguir links uma qualidade de leitura necessariamente melhor, nem generalizar como vantagem incontestável toda e qualquer composição textual fragmentária.

No mesmo viés, Santos (2003, p.37) adverte que devemos escapar de duas ilusões para entendermos a inserção do pensamento de maneira produtiva no ciberespaço. A primeira ilusão seria a de que todos os *nós* da arquitetura conectivista seriam homogêneos, de forma que qualquer significação no ciberespaço seria descartada, uma vez que só se chegaria a um significado quando um sistema significante se tornasse capaz de opor diferenças relativas entre esses *nós*. Isso significaria dizer que o ciberespaço leva a uma indistinção absoluta. A segunda ilusão relacionada a essa arquitetura conectivista é que o ciberespaço nos levaria a um saber total, infinito, sem limites, potencializando o pensamento, a revolução otimista dos tecnófilos.

Além disso, pensar as turbulências da tecnologia informática pressupõe considerar sua característica visual no contexto cultural contemporâneo. Para tanto, recorramos a Walter Benjamin (1994, p.247), ao considerar que a visualidade influi nas formas de recepção de maneira não apenas alienante, mas, principalmente, revelando as tensões de nosso tempo. O autor, ao se referir sobre a câmera fotográfica em seu caráter transformador como técnica, afirma que ela “nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo”. Benjamin enfatiza que nem toda experiência visual seria constituída de efeito crítico capaz de “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (ibidem). Essa reflexão sobre a visualidade, mesmo

pensada sobre o impacto da câmera, deve ser considerada diante das produções inerentes ao ciberespaço, diante das técnicas digitais.

Segundo Lemos (2003), a cibercultura provoca a reconfiguração de práticas sociais, instituições e modalidades midiáticas, implicando novas modalidades de consumo de bens culturais, renovados formatos de produção de bens simbólicos, e em novas perspectivas sobre o sentido de propriedade e autoria, personalização e massificação. A apropriação criativa do leitor é,

ao mesmo tempo, forma de utilização, aprendizagem e domínio técnico, mas também forma de desvio (*deviance*) em relação às instruções de uso, um espaço completado pelo usuário na lacuna não programada pelo produtor/inventor, ou mesmo pelas finalidades previstas inicialmente pelas instituições. (LEMOS, 2003, p. 239).

As práticas comunicacionais da cibercultura são inúmeras e algumas verdadeiramente inéditas. Lemos (2003) destaca a utilização do *e-mail* que revolucionou a prática de correspondências pessoais para lazer ou trabalho, os *chats* com suas diversas salas onde a conversação se dá sem oralidade ou presença física, os *muds*, jogos tipo *role playing games* onde usuários criam mundos e os compartilham com usuários espalhados pelo mundo em tempo real, as *lans house*, nova febre de jogos eletrônicos em redes domésticas, as listas de discussão livres e temáticas, os *weblogs*, novo fenômeno de apresentação do eu na vida quotidiana onde são criados coletivos, diários pessoais e novas formas jornalísticas, sem falar nas formas tradicionais de comunicação que são ampliadas, transformadas e reconfiguradas com o advento da cibercultura a exemplo do jornalismo online, das rádios online, das TVs online, das revistas e diversos sites de informação espalhados pelo mundo. São, portanto, novas práticas de letramento possibilitadas pelas mudanças comunicacionais.

Quanto mais a vida social das pessoas, afirma Hall (2000), torna-se mediada pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as relações sociais se tornam desvinculadas do aspecto geográfico e social. E sobre esse impacto denominado globalização (ou mundialização), Hall (2000, p. 70) argumenta que “o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*”. Assim, todo meio de representação, seja escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação, traduz seu objeto em dimensões espaciais e temporais, em diferentes épocas culturais, resultando em diferentes formas de combinar as coordenadas dos sistemas de representação. A cibercultura possibilita diferentes formas de combinar as

coordenadas desses sistemas de representação e propicia o surgimento de novas textualidades do digital que suscitam letramentos específicos para a produção de seus significados.

2.1 NOVOS LETRAMENTOS: A ESCRITA LITERÁRIA SE EXPANDE

Magda Soares (2002), ao discutir o conceito de letramento, nos adverte que talvez seja melhor falar em conceitos de letramento, no plural, já que vários autores que tentam definir o fenômeno letramento apresentam ênfases distintas para o mesmo, sem que isso implique propriamente em conceitos distintos.

Para Tfouni (1995), a ênfase do conceito se concentra na distinção entre alfabetização e letramento, sendo o primeiro de ordem individual e o segundo, de ordem social, envolvendo os aspectos sociais e históricos dos usos da escrita: “Enquanto a alfabetização ocupa-se da aquisição da escrita por um indivíduo, ou grupo de indivíduos, o letramento focaliza os aspectos sócio-históricos da aquisição de um sistema escrito por uma sociedade” (ibidem, p. 20).

Para Soares (1998, 2002), o letramento envolve não apenas as práticas de uso da leitura e da escrita, os impactos ou consequências deste uso nas sociedades, mas sobretudo, “o estado ou condição de quem exerce as práticas sociais de leitura e de escrita, de quem participa de eventos em que a escrita é parte integrante da interação entre pessoas e do processo de interpretação dessa interação” (SOARES, 2010, p.2). Para a autora, portanto, letramento diz respeito às formas de interação, às atitudes, às competências discursivas e cognitivas que os indivíduos, ao usarem a escrita, desenvolvem quando mantêm contato com os outros e com o mundo. Assim, a ênfase no conceito desta autora recai sobre a condição particular desenvolvida por aqueles que praticam leitura e escrita.

Ao discutir o conceito de letramento, Kleiman (2004) focaliza com mais ênfase seu aspecto de prática social, entendendo-o como todas as situações em que se usa a escrita (leitura e escrita): “Podemos definir hoje o letramento como um conjunto de práticas sociais que usam a escrita, enquanto sistema simbólico e enquanto tecnologia, em contextos específicos, para objetivos específicos” (KLEIMAN, 2004, p.19). No conceito de Kleiman, evidenciam-se alguns aspectos importantes: o caráter social dos usos da escrita, de forma que os contextos e objetivos com os quais estes usos são feitos tornam-se elementos fundamentais e condicionantes de tais usos. Ao mencionar em seu conceito a escrita enquanto uma tecnologia, Kleiman (2004) chama a atenção para um aspecto fundamental e que nos interessa

nesta pesquisa, pois os letramentos dependem diretamente das tecnologias nas quais são praticados: escrever/ler em pedra, em papiro, em folha de papel ou na tela de um computador certamente implicam mudanças nas formas de se relacionar, de produzir e de consumir a escrita.

A tecnologia se configura como elemento fundamental do letramento, pois ela altera o que Bolter chamou de *espaços da escrita*, compreendidos por ele como “o campo físico e visual definido por uma determinada tecnologia de escrita” (BOLTER, 1991 apud SOARES, 2010, p.3). Os espaços da escrita são importantes aspectos da tecnologia dos letramentos, pois ao serem alterados, eles modificam inúmeras relações/configurações dos usos da escrita. Soares (2002) analisa algumas delas. Inicialmente, o espaço da escrita pode alterar o próprio traço ou sistema da escrita: a pedra como espaço de escrita levou aos hieróglifos egípcios, mas o advento do papiro, um novo espaço de escrita, leva a uma escrita mais cursiva que migra para o espaço do papel. Com o advento da imprensa, o traço da escrita se padroniza por meio das fontes criadas pelos impressores e que se propagaram para o universo digital.

O espaço da escrita condiciona também a criação de gêneros e seus usos, pois como lembra Soares (2002), a escrita na argila e na pedra não comportava gêneros longos, tais como narrativas. Nestes suportes, a escrita condicionava um consumo público apenas, pois não podia ser transportada ou lida em ambientes privados devido à sua dimensão. O códice, por sua vez, ampliou a gama de possibilidades de criação textual, levando à criação de vários gêneros (inclusive alguns muito longos como romances) além de propiciar uma maior mobilidade dos textos, permitindo a leitura por uma gama muito maior de leitores e um consumo mais privado. Ao incluir a tela do computador como espaço de escrita, as possibilidades de criação textual são, certamente, expandidas uma vez que tais textos podem abarcar inúmeros sistemas semióticos, além do verbal escrito (tais como movimentos, som, cores, imagens, etc.), levando a possibilidades infinitas de criação. Ao ser produzido no universo digital, os textos criados neste espaço de escrita podem migrar facilmente para a cibercultura, ou seja, para a interconexão mundial de computadores, tornando sua recepção possível a um contingente inimaginável de leitores.

Outras relações alteradas com a mudança do espaço da escrita são aquelas existentes entre escritor e texto e leitor e texto. Soares (2002) nota que o texto nas páginas do códice possui limites físicos e linguísticos bem definidos de modo que tanto a leitura quanto a escrita podem ser controladas por autor e leitor: o texto no códice possui um começo, um meio e um fim, com divisões em partes (capítulos, sessões, índice, sumário, etc.) que podem ser

consultadas, relidas, retomadas, podem-se localizar trechos específicos e destacá-los materialmente. Após sua publicação, o autor consegue fazer alterações apenas por meio de mecanismos complexos que implicarão em nova publicação, de forma que o texto escrito tende a uma estabilidade. O texto no objeto livro é lido sempre num mesmo sentido – da esquerda para direita e de cima para baixo, página após página, apresentando uma linearidade em seu processo de leitura. Conforme aponta Regina Zilberman,

O livro, enquanto objeto material, contudo, não se restringe ao estado de peça indiferente, soma de papel, tinta e cola. A adoção dessa forma na posição de suporte da escrita prescreveu determinados modos de leitura: no Ocidente, onde se expandiu em escala industrial desde o século XV, incrementando-se a produção, depois do século XIX, obriga a que se leia da esquerda para a direita, de cima para baixo e sempre para a frente. (2001, p.107)

É válido ressaltar, entretanto, que a linearidade com que as palavras se apresentam nos livros é enganadora. “O tecido literário é fino e delicado, mas não maciço: contém orifícios, mimetizando a porosidade constitutiva do papel, e por essa superfície propensa à absorção do outro penetra o leitor” (ZILBERMAN, 2001, p.118-119).

Na tela do computador, o espaço da escrita hipertextual permite ao leitor uma leitura mais livre, multilinear, multisequencial, já que permite acionar *links* que podem compor inúmeras ordens ou sequências de leitura. Diferentemente do texto no papel, cuja unidade é a página e cuja numeração estabelece uma ordem de leitura, o hipertexto não tem início ou fim, pois o leitor pode dar-lhe a dimensão que quiser ao permitir sempre a abertura de novas páginas.

Em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, Chartier (1999) reflete sobre a história da leitura para esclarecer seu pensamento sobre a leitura do texto eletrônico, uma vez que este provoca, inevitavelmente, novas maneiras de ler, novas relações com a escrita, novas técnicas intelectuais:

Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram a compreensão. (CHARTIER, 1999, p.77)

Desse modo, tanto leitor como autor podem recorrer a este sistema de “apresentação do texto” no contexto digital e os seus possíveis usos. Ao mesmo tempo, os autores, diferentemente do texto impresso, podem alterar a qualquer hora os conteúdos de seus textos,

pois eles podem ser publicados (exposto ao público) sem a necessidade dos aportes necessários à publicação impressa (editores, prensas, editores, etc.). Além disso, podem incorporar a seus textos outros sistemas semióticos compatíveis com os meios digitais e incompatíveis com a folha de papel, tais como os sons e os movimentos.

Nesse contexto, o que se observa é que as novas tecnologias estão possibilitando letramentos que ampliam os usos da escrita, antes compreendida apenas como aquela veiculada por meio do impresso. Agora, ler e escrever são também práticas realizadas na tela de computadores que se interconectam a outros computadores, ligando usuários social e geograficamente diferentes, mas que estabelecem entre si vínculos de natureza variada.

Toda nova tecnologia ou técnica provoca impactos. E na arte, em geral, sempre os impactos são profundos. Lembremos McLuhan (1974, p.72) quando afirma que “os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais”. Mas, vamos por partes. Os meios (mídias) são simplesmente suportes materiais nos quais as linguagens se corporificam e transitam no processo comunicativo. Sem as linguagens e os sistemas sógnicos que se configuram em consonância com as potencialidades e os limites de cada mídia, não haveria significação. A tecnologia é apenas um veículo para a hibridização de linguagens.

Voltemos aos impactos. Essa revolução das técnicas de informação e das mídias transforma toda a informação, seja ela visual, sonora, textual, em uma linguagem universal, e altera as maneiras de produção, armazenamento, distribuição e recepção dos produtos culturais. Para a semióloga Lúcia Santaella (2003, p.18), “o que mais nos impressiona não é tanto a novidade do fenômeno, mas o ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e os consequentes impactos psíquicos, culturais, científicos e educacionais que elas provocam”. Esse contexto, para a pesquisadora, provoca o seguinte questionamento: “o que está acontecendo à interface ser humano-máquina e o que isso está significando para as comunicações e a cultura do século XXI?” (SANTAELLA, 2003, p. 26). A resposta, segundo ela, vem da história das novas tecnologias, da filosofia, da psicanálise, da comunicação e semiótica e, sobretudo, da arte. Já dizia Pound (1977): “os artistas são as antenas da raça”. Nesse sentido, Santaella norteia suas pesquisas pensando que, “em tempos de mutação, há que se ficar perto dos artistas”:

Nesta entrada do terceiro ciclo, temos de prestar atenção no que os artistas estão fazendo. Pressinto que são eles que estão criando uma nova imagem do ser humano no vórtice de suas atuais transformações. São os artistas que têm nos colocado frente a frente com a face humana das tecnologias. (2003, p. 27)

Novas modalidades de práticas sociais de leitura e escrita são introduzidas neste novo contexto, ao passo que, novas formas de arte emergem a partir da cibercultura. Novas tecnologias de escrita e de leitura podem levar à criação de novos gêneros, ou seja, podem levar a novas possibilidades de produção de sentidos, que utilizam diversas modalidades. Por isso, surge a necessidade de um novo olhar teórico sobre o próprio conceito de literatura e sobre os multimeios em que ela aparece. De modo que, conforme Gumbrecht (1998, p.318), “[...] Não é impossível que a sobrevivência da mídia ‘literatura’ dependa inteiramente da questão de saber se a conjectura clássica [...] de uma mais-valia inerente a ela pode ser deslocada para novos eixos de associação e de funcionalização”.

Esse novo olhar tem se direcionado aos estudos da denominada pedagogia de multiletramentos ou *multiliteracies* (COPE E KALANTZIS, 2000; KRESS, 2003, 2010; KRESS; van LEEUWEN, 2001). Segundo Cope (2000), o termo multiletramento enfatiza duas mudanças importantes. A primeira é o crescimento da importância dada à diversidade linguística e cultural, isto é, em um mundo globalizado, precisamos negociar diferenças todos os dias. A segunda é a influência das linguagens das novas tecnologias que propiciam que o significado seja produzido a partir de modos variados (multimodais ou multimidiáticos) – escrita, imagens, sons, movimento.

Uma teoria que lida com multimodalidade está ligada à necessidade de uma (re) definição do conceito de *texto*⁶, considerando que ainda estamos presos ao modo da escrita e à mídia livro. Desse modo, pensar a noção de texto diante de uma teoria multimodal é perceber o que não era evidente antes da era da informação e das mudanças comunicacionais, e considerar nessa noção os “locais de aparecimento” dos textos, tanto sobre a página quanto na tela e nas mudanças teóricas que dela decorrem.

Kress (2003) afirma que a mudança teórica ocorre da linguística para a semiótica, ou seja, de uma teoria que lida somente com a linguagem (verbal) a uma teoria que pode lidar muito bem com o gesto, a fala, a imagem, a escrita, os objetos em 3D, cores, músicas, dentre outros. O autor parte do princípio de que todos os textos são multimodais e que nenhum texto pode existir em apenas um modo, embora uma modalidade entre as demais possa dominar.

⁶ “A theory that deals with multimodality comes up against the need for a usable definition of text, given that our present sense of text comes from the era of the dominance of the mode of writing, and the dominance of the medium of the book. We need to become clear how we wish to use the term text and the units internal to it; we need at the same time to be clear about the principles of organization and shaping of the text, such as coherence and cohesion. There are then the other principles of organization which shape text, above all genre and discourse. And in a way that was not obvious before the era of the new media information and communication, it is absolutely essential now to consider the sites and media of the appearance of the text, above all the page and the screen”. KRESS, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. New York: Routledge, 2003, p.36.

Cope & Kalantzis (2000, p.211) afirmam que o significado multimodal não é mais que outros modos de significado atuando juntos, os sentidos vêm até nós interligados: gestos com visão, com linguagem verbal, em forma de áudio, num espaço.

A linguagem verbal por si só não dá acesso à mensagem multimodal presente nos hipertextos. É nesse sentido que Kress (2003, p.35) chama atenção para a função da co-presença de outros modos: eles são complementares, marginais ou desempenham um papel ativo? E se esses modos desempenham um papel diferente, isso se dá pela sua construção, pelas suas *affordances*⁷? Esses questionamentos revelam a complexidade em lidar com os diversos modos semióticos, e suas relações com o verbal. Segundo Jay Lemke (2010, p.15), “os significados em outras mídias não são fixos e aditivos (o significado da palavra mais o significado da imagem), mas sim multiplicativos (o significado da palavra se modifica através do contexto imagético e o significado da imagem se modifica pelo contexto textual)”.

Na definição de Santaella (2003, p. 176), no ciberespaço “novos territórios da sensoridade e sensibilidade” são abertos possibilitando o surgimento de uma arte interativa, mediada pelo computador:

Não se trata apenas de que o artista crie ambientes de interação, de colaboração, de incorporação e de imersão para o usuário-receptor, ambientes que levam de roldão, misturando em trocas sucessivas emissor e receptor, e ampliam sobremaneira, com a sua condição mesmo das artes participativas. Trata-se também de se dar conta da complexidade, da semio e tecnodiversidades crescentes que resultam da hibridização inextricável dos meios para se produzir arte que hoje comprimem ao máximo a capacidade de informação e processamento em um espaço mínimo, [...], em pontos densos de tempos e espaços que oscilam entre o visível e o invisível, o material e o imaterial, o presente e o ausente, a matéria e sua virtualidade, a carne e seus espectros. (SANTELLA, 2003, p. 175)

Novas formas literárias emergem, apresentando, cada uma delas, suas especificidades. Segundo Antonio (s.d.), a compreensão das produções literárias na cibercultura só é possível “se tivermos como parâmetros de análise dos procedimentos que as suas dimensões nos mostram: artísticas (visual, cinética e sonora) e computacionais (meios digitais, hipertextualidade, interatividade, processo interativo e hipermedialidade)”, de modo que:

novos critérios de literariedade devem ser redefinidos e não mais centrados apenas na capacidade de estranhamento da linguagem verbal, como advogam os Formalistas Russos, e sim no diálogo entre as diferentes linguagens, pois a literatura deixa de ser linguagem verbal e amplia seus

⁷ De acordo com o estudioso das artes visuais Gibson (1986, *The Ecological Approach to Visual Perception*), *affordance* é termo que está ligado às possibilidades de se perceber um ambiente ou objeto por um agente.

horizontes, suas delimitações, para tornar-se texto verbal, sonoro, visual, audiovisual, digital, em outro contexto (ANTONIO, s. d).

Essa “literatura eletrônica”, em seu âmbito geral, é definida por Katherine Hayles (2009, p. 21) como “obra com um aspecto literário importante que aproveita as capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede” e “é movida pelos motores da cultura contemporânea, especialmente jogos de computador, filmes, animações, artes digitais, desenho gráfico e cultura visual eletrônica”.

Yoo (2007, apud KIRCHOF, 2009, p.49) sugere, de maneira didática, uma organização de cinco diferentes tipos de literatura eletrônica, a saber: literatura digitalizada, editoração colaborativa, escrita colaborativa, literatura hipertextual, literatura hipermediática.

A *literatura digitalizada* compreende os textos produzidos originalmente no formato tradicional que posteriormente, são digitalizados, e disponibilizados na rede, não havendo nenhuma transformação estrutural desses textos ao serem transmitidos no suporte digital. Uma das vantagens da literatura digitalizada é o armazenamento de obras raras e a distribuição gratuita, desde que sob respaldo legal. Um exemplo de distribuição legal dessas obras é o portal *Domínio Público* (www.dominiopublico.gov.br), de iniciativa governamental, que, de acordo com o Ministério da Educação⁸, tem mais de 186 mil objetos cadastrados, compreendendo além de obras digitalizadas, som, imagem e vídeo.

A *editoração colaborativa* é um tipo de produção de textos a partir dos recursos eletrônicos, no entanto, permanecem com a mesma estrutura do livro impresso. Um exemplo é a produção e a distribuição de *e-books* que, embora produzidos a partir de recursos eletrônicos, não abandonam a estrutura dos livros impressos. O site *Bookess* (<http://www.bookess.com/>), por exemplo, é uma rede social de publicação gratuita de e-books. Os e-books publicados podem ser lidos na tela ou podem ser comprados no formato impresso, por um preço ditado pelo autor.

A *escrita colaborativa* caracteriza-se pela produção de textos a partir das possibilidades interativas da internet, uma vez que são escritos conjuntamente por grupos, em redes sociais, blogs. São produções que mantêm os processos de composição inerentes ao livro impresso. Um exemplo de poema colaborativo é o site de Rodrigo Siqueira, “*Poesia Infinita*” (<http://www.insite.com.br/rodrigo/poet/infinito/>), em que a regra é cada verso ter uma sequência com o anterior, produzindo um movimento de encadeamento entre eles.

⁸ Dados disponíveis em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=108:o-portal-dominio-publico-vai-acabar&catid=124&Itemid=230. Acesso: 30/09/12.

Podemos compreender também nesta classificação as *fanfics*, produções veiculadas em sites, blogs, que exploram a produção de histórias paralelas para personagens e romances originais, a partir da regra geral de se manter aspectos da narrativa original. Um dos sites brasileiros de *fanfics* que se destacam é “*Floreios e Borrões*” (<http://fanfic.potterish.com/>) que explora a produção e divulgação de *fanfics* a partir da saga *Harry Potter*.

A *literatura hipertextual* explora a não-linearidade proporcionada pelos *links* e nós hipertextuais. O leitor navegador tem à disposição inúmeros caminhos para a leitura de um texto inicial que se torna múltiplo. A hipertextualidade configura-se pelos *links* à disposição do leitor, que, ao seguir certos caminhos em detrimento de outros, cria um percurso de leitura específico e acaba, simultaneamente, gerando um enredo próprio, que não seria o mesmo caso tivesse navegado por outros *links*. Um exemplo é o *e-book Ler e brincar* (AGUIAR et all, 2008) que traz a versão eletrônica/ hipertextual da narrativa *Tecelina*, de Glaucia de Souza (2007). O e-book hipertextual “*Tecelina*” (http://www.pucrs.br/edipucrs/lerbrincar_narrativa/lerbrincar_narrativa.swf) tem a organização dos *links* na estrutura narrativa de maneira labiríntica e ao mesmo tempo interrelacionada permitindo que todas as páginas fiquem ligadas umas às outras. Não há becos sem saída e cada leitura é única, no estabelecimento de causalidade dos fatos. Há uma harmonia dos elementos áudio-visuais e o texto verbal. A noção de interação por meio do cursor é um aspecto interessante uma vez que o formato SWF (em flash) possibilita uma série ilimitada de tais interações, provocando a curiosidade e estabelecendo uma metalinguagem do ato de tecer histórias da protagonista com o leitor que caminha pelos caminhos do hipertexto tecendo a história que será lida.

E a *literatura hipermidiática* é baseada em recursos multimidiáticos (som, imagem, movimentos), que agregam diferentes linguagens, por meio da hibridização. Geralmente, também está associada à hipertextualidade.

A partir dessa classificação, é possível perceber a diversidade de formas literárias que se apresentam no ciberespaço. Dentre essas formas, temos como objeto de estudo a denominada *poesia digital*. Trata-se de um tipo de produção poética feita a partir dos recursos computacionais, que utiliza a palavra, a imagem, o som, o movimento, e o hipertexto, e que, portanto, seria um exemplo de *literatura hipermidiática*.

No próximo capítulo abordaremos como se configura esse tipo de produção poética a partir de uma perspectiva bibliográfica e histórica, como parâmetro norteador para se compreender como a *poesia digital* se configura enquanto forma literária.

CAPÍTULO III

3. A POESIA DIGITAL

“Novas técnicas e novos materiais o artista sempre os usou. Quando inventaram a tinta, o artista usou a tinta; quando inventaram a litografia, o artista valeu-se da litografia. Agora muito mais, porque existe uma maior consciência crítica. Claro, hoje trabalha-se o acrílico e não o pincel. Ao trabalhar o acrílico já se tem uma lógica própria que gera todas as suas possibilidades informacionais. A arte já conquistou para si a liberdade de uso do material que melhor lhe prover no sentido de criação artística” (SÁ, A., 1977, p. 142).

Neste capítulo tratamos, primeiramente, do percurso histórico de influências que norteiam o fazer poético e sua relação com as novidades tecnológicas e as técnicas de cada tempo. Após delimitar o contexto cultural que se encontra a produção poética em nosso tempo, procuramos delimitar um conceito para a poesia digital. Consideramos para tanto os estudos de Antonio (2008, 2010), e por fim, abordamos cada um dos elementos composicionais característicos da poesia digital, a saber: a palavra, a imagem, o som, o movimento e a interatividade.

3.1 BREVE HISTÓRICO

“Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio” (PAZ, O., 1994)

A poesia digital surge num contexto em que se agregam vários sistemas semióticos e que, embora pareça algo novo, muitas formas anteriores já experimentavam tecer significados para além do nível semântico da linguagem, explorando as técnicas e os materiais disponíveis.

Como afirma Eliot (1972, p.29), nos seus primórdios, a poesia teria sido usada primeiramente em rituais religiosos, como, por exemplo, poemas rúnicos e melopéias com finalidades mágicas. Na modernidade, a poesia rompeu com os modelos estéticos estabelecidos pela tradição, estabelecendo um diálogo com as artes. Mas é importante considerar que, ao pensarmos o viés sincrônico da história da literatura, as mudanças merecem destaque em detrimento de uma ideia de progresso, de modo que as novas técnicas no decorrer dos tempos influem no fazer literário.

Não é de se surpreender que o uso plástico da palavra sempre tenha sido esteticamente desejado pelos poetas. Imagem e poesia estabelecem um diálogo de longa data. As tendências poético-visuais conhecidas têm suas raízes em 300 a.C. no ocidente. O poeta Símias de Rodes

criou um poema em forma de ovo. O poema foi chamado de O Ovo, e trata do nascimento de Eros, deus do amor, a partir de um ovo primordial, o Caos.

ΣΙΜΙΟΥΤ

xv: 27

Κωτίλας
τῇ τόδ' ἄτρινον νέον
πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο'· δὴ γὰρ ἀγνῶς
τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἐκίξε κάρυξ
ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
θοῶς δ' ὑπερθεν ὤκα λέχτριον φέρων νεύμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν
θοαίς ἰδ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων ὀρειπόδων ἐλάφων τέκεσιν
πάσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἵχνος τιθήνας
καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδᾶν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοιτάτῳ
καίτ' ὤκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων, ὅγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσεται ἄγκος
ταῖσι δὴ δαίμων κλυτὰς ἴσα θοοῖς δονέων ποσὶ πολὺπλοκα μετῖε μέτρα μολπᾶς
ρίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνάν, ματρός πλαγκτὸν μαϊόμενος βαλίας ἐλεῖν τέκος
βλαχαὶ δ' οἴων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων ἐς ἀν' ἄντρα Νυμφῶν
ταὶ δ' ἀμβρότῳ πῶθ' φίλας ματρός ῥῶοντ' αἶψα μεθ' ἱμερόεντα μαζόν
ἵχνει θένων . . . ταν παναίολον Πιερίδων μονόδοπον αὐδᾶν
ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἵχνίων κόσμον νέμοντα ρυθμῶν
φύλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρός
λίγειά μιν κάμ' ἱφι ματρός ὠδὶς
Δωρίας ἀνδόγος
ματέρος

Figura 2 - Σίμιος de Rodas - O ovo (PAES, 1995)

xv: 27 (O ovo)

Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido, nisto, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos.
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo,

Figura 3 - tradução de “O ovo” por José Paulo Paes (PAES, 1995)

Do mesmo poeta, há o poema *Asas de Eros* e *O Machado*, em que também se configuram forma, palavra, ritmo e poesia. E, na antiguidade grega, destacam-se ainda os poetas Julius Vestinus, Teócrito e Dosíadas de Creta (com seu poema *O altar*) que experimentaram em seus poemas a visualidade da palavra.

O fazer poético tende a utilizar os recursos das técnicas disponíveis, assim como busca relações da palavra com os sons, os ritmos e as imagens. No século XIX, o poeta francês Baudelaire percebeu a possibilidade de transformar o grotesco, o artificial e feio, produto das grandes metrópoles, em um caminho poético, crítico, a partir de uma “estética do feio”, reconhecendo a atribulada novidade da vida moderna. A multidão representa, para Baudelaire, a massa dos passantes que circulam pelas calçadas das metrópoles modernas, tal como “é a multidão espiritual das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com os quais o poeta combate, nas ruas abandonadas, sua luta pela presa poética” (BENJAMIN, 2000, p. 46).

O signo escrito sobre a página de papel enquanto uma tecnologia é também resignificado pela poesia. Mallarmé, outro poeta francês, em 1897 publicou na revista *Cosmópolis*, o poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (Um lance de dados jamais abolirá o acaso). Trata-se de um poema de estrutura fragmentária que o poeta chamou de subdivisões prismáticas da Idéia, influenciado pela técnica da tipografia do jornal e pelas partituras musicais.



Figura 4 – uma página de “*Un coup de dés*” de Mallarmé (1914).

Mallarmé destaca o dado visual aprimorando a visualidade da letra e fazendo do branco do papel elemento significante, conferindo uma nova sintaxe espacial. No prefácio, o poeta comenta sobre as relações da dobra do papel, que “não divide o espaço, separa-o sem separar”.

A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade. (MALLARMÉ, 1897, tradução de CAMPOS et al, 1974, p.151)

A leitura em voz alta é, para Mallarmé, uma participação: a partir das diferenças que dá aos caracteres de imprensa, ele indica a entonação que deve ser dada à voz, assim, é estabelecida uma relação entre o ler e o ouvir, entre as formas visuais das palavras e a entonação dada a elas na leitura. O livro é aproveitado por inteiro, na dupla página, o poema se movimenta regido pela disposição das palavras, pelos tipos gráficos e suas diferentes dimensões e pelos brancos da página. Desse modo, Mallarmé problematizou o texto poético na folha de papel como um gerador de sentidos sobrepostos, e não apenas um veículo de sentido, pois passa a ser um complexo significativo sobre a função referencial da linguagem.

O poema *Un coup de dés*, reconhecido como marco da modernidade, abriu caminho para as primeiras vanguardas estéticas. Consideramos as vanguardas, na conjuntura desta pesquisa, pela disposição à experimentação, à invenção e à liberdade da linguagem, que são também aspectos característicos e recorrentes na poesia digital. Os “ismos” do século XIX resultaram em diversas tentativas de unir a poesia a outras artes, especialmente as visuais, motivados pelas descobertas científicas e pelas novidades tecnológicas. Segundo Proença Filho, (1973, p. 281), há “um mundo novo em volta do artista: canhões, motores, fábricas, céu cinzento de fumaça do progresso.” O Cubismo literário (1907-1914), segundo Cunha,

Fugia da reprodução da natureza e da realidade aparente, em nome da realidade pensada, suprimia a sintaxe, a pontuação, eliminava o sublime artístico, o verso, a estrofe, a intriga das narrativas e queria construir o que Apollinaire chamava de “literatura pura”, com palavras em liberdade e invenção de palavras, na busca de uma linguagem veloz. (CUNHA, 1992, p. 159-60).

O Futurismo (1909-1944) buscou a liberdade do verso, a revolução na tipografia e o rompimento com a sintaxe tradicional, com o conceito de “Parole in libertà” de Marinetti,

enaltecendo a ciência, as máquinas, tudo o que fosse uma referência ao moderno. Risério (1998) comenta sobre seus adeptos ao denominá-los anárquicos e incendiários:

Os futuristas promoveram um verdadeiro espetáculo de pirotecnia gráfica. Letras e fragmentos de letras tratados, como nunca antes, em sua dimensão visual. Um verdadeiro caos de tipos e de corpos [tipográficos]. Em seu rastro, embora bem mais nítida e consistente, veio a vanguarda russa. A consolidação da aliança entre poeta e pintor e entre poeta e designer. A preocupação, explícita e programática, com a visualidade escrita." (RISÉRIO, 1998, p.48)

O Dadaísmo (1916-1922), considerado um dos mais radicais movimentos de vanguarda, tem a visualidade como seu ato revolucionário.

A consciência histórica do movimento de vanguarda na superação da letra e o diálogo com outras artes é a consciência de uma linguagem plural que estabelece novas relações com as técnicas no fazer poético repercutindo no Modernismo brasileiro e influenciando diretamente as neovanguardas.

A história da literatura brasileira do século XX, conforme Cândido (1973, p.12) é dividida em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922 (denominada pré-modernismo), a segunda de 1922 a 1945 (o Modernismo), e a terceira começa em 1945.

Nessa terceira fase, o pós-modernismo, da cultura de massa e dos desenvolvimentos tecnológicos do pós-guerra, segundo Franchetti (2009), no contexto cultural emerge uma preocupação com o público de literatura, uma preocupação com a sobrevivência da poesia, o que provoca um repensar sobre a técnica.

Em 1954, em sua tese *Da Função Moderna da Poesia*, João Cabral de Melo Neto apresenta a necessidade de uma pesquisa formal e de exploração da tecnologia como suporte à veiculação poética, e aponta a necessidade de tornar a poesia capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente (MELO NETO, 1998, p. 769). O poeta destacou, no período, o rádio como um meio de difusão ainda inexplorado pelos poetas brasileiros, inteiramente indiferentes a esse poderoso veículo, uma vez que, com raras exceções, as relações da poesia moderna com o rádio se limitam à leitura episódica de obras escritas originariamente para serem lidas em livro. Melo Neto afirma a necessidade de:

[...]pesquisas no sentido de se encontrarem formas ajustadas às condições de vida do homem moderno, principalmente através da utilização dos meios técnicos de difusão que surgiram em nossos dias, poderá contribuir para resolver, ao menos até certo ponto, o que lhe [me] parece o problema

principal da poesia de hoje — que é o de sua própria sobrevivência. Quando nada, pensa, a consciência deste problema poderá ajudar aqueles poetas contemporâneos menos individualistas, capazes de interesse por temas da vida em sociedade e que também não encontraram ainda o veículo capaz de levar a poesia à porta do homem moderno. A falta de tal veículo está, também, condenando a poesia destes últimos autores à espera, desesperançada, de leitores que venham espontaneamente à sua procura, leitores de resto, cada dia mais problemáticos. (MELO NETO, 1998, p. 770)

A resposta à necessidade colocada por João Cabral já estava em andamento. A partir da década de 50 é o momento das “neovanguardas”, “substituindo as formulações fragmentárias e a pirotecnia verbal dos futuristas pelo programa coerente, o ‘plano piloto’, espécie de ‘alta pesquisa’ estética de caráter quase laboratorial”. (RISÉRIO, 1998, p.71)

O movimento neovanguardista que se destaca é o Concretismo brasileiro, primeiro movimento literário brasileiro com reconhecimento internacional, cujos criadores foram os poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O movimento buscou a renovação dos valores essenciais das artes visuais num momento pós-utópico.

Os precedentes elegidos pelos concretistas são as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé o “*método ideográfico*” de Pound, a simultaneidade de Joyce e a mímica verbal de cummings. Isso tudo com a finalidade de um conceito de composição em que as noções tradicionais de início, meio e fim, de silogismo, dão lugar a uma poética gestaltiana, musical, e ideográfica, considerando uma noção de *estrutura* tendo em vista uma entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que “o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo” (CAMPOS, 1974, p.177).

Franchetti (2009) aponta que o maior interesse da Poesia Concreta, logo no seu lançamento nacional, foi:

fazer coincidir a necessidade da evolução “culturmofológica” com as necessidades do mundo moderno, marcado pela técnica e dominado pelos meios de comunicação de massa. Isto é, fazer com que uma poesia elaborada a partir do pólo maior da negatividade, da recusa do leitor, como a poesia de Mallarmé, e articulada a partir do exemplo do artesanato joyciano, seja também um caminho para a positiva integração do poema no mundo industrial. Ou ainda: fazer com que a poesia que se reclama a origem mais erudita seja simultaneamente a poesia mais adequada à comunicação imediata com o leitor leigo e despreparado culturalmente. (FRANCHETTI, 2009, s.p.)

Nesse sentido, o verso e as formas tradicionais são inadequados, pois se procura recuperar a comunicabilidade da poesia nos tempos modernos, a partir da utilização dos

recursos tecnológicos disponíveis e os princípios que os estruturam, como forma de afirmar a poesia no mundo dos objetos industriais.

Na *Teoria da Poesia Concreta*, Augusto de Campos assinala a integração da poesia e a relação com o público.

Mesmo quando circunstancialmente divorciada do grande público, como hoje, (e nesse caso a missão social da poesia estaria limitada a um plano mais alegórico do que factivo) é de crer-se que a poesia possa intervir, ainda que *a posteriori*, à medida que o tempo vá permitindo a absorção das novas formas, no sentido de pelo menos compensar o atrofiamento da linguagem relegada à função meramente comunicativa. (CAMPOS, 1975, p. 114)

A técnica e a comunicação são de fundamental importância para o projeto. Daí a importância de o poema concreto comunicar a sua própria forma nova, sua *verbivocovisualidade*. Antonio Vicente S. Pietroforte (2008) propõe uma constante da poesia concreta: a metalinguagem.

A tônica na estrutura faz com que o poema fale explicitamente da própria linguagem, pois deve mostrar que é estrutura. Como a construção semiótica deve ser revelada, a metalinguagem se torna tema recorrente e, até mesmo, exigido pela práxis. (PIETROFORTE, 2008, p. 163)

Assim, as tecnologias e a técnica de utilização destas é o espetáculo da Poesia Concreta que reivindica a invenção poética, de modo que caminhem juntas tanto a técnica poética quanto a técnica tecnológica, havendo uma coincidência entre elas. Porém como a técnica tecnológica muda constantemente e em uma velocidade que a técnica poética tradicional (de estabelecimento de diálogo com a erudição do passado) não poderia alcançar, há um controle de autoria da Poesia Concreta que procura frear o avanço tecnológico. Segundo Franchetti (2009), esta seria a aporia do Concretismo, em que “da atualidade mais atual ao museu de velharias é um passo muito rápido no mundo da cibernética e dos *mass media*”. Porém, é necessário reconhecer o valor dos trabalhos desenvolvidos considerando a tecnologia disponível na época, o esforço técnico para exploração do cinético e plástico e, dos hologramas, cartões perfurados de computador e sons sintetizados, que, embora pareçam hoje ter um tom “conservador”, mantiveram a proposta de mesclar o visual, o verbal e o sonoro, potencializando do fator verbivocovisual já defendido para a poesia pelo Concretismo.

Vários poemas concretos passaram por traduções intersemióticas⁹, como versões em vídeo e disponibilizados no computador, como é o caso do *poema Bomba* de Augusto de Campos. Primeiramente foi produzido em holopoesia, como seguem as imagens disponibilizadas pelo próprio autor em sua página na internet (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>):

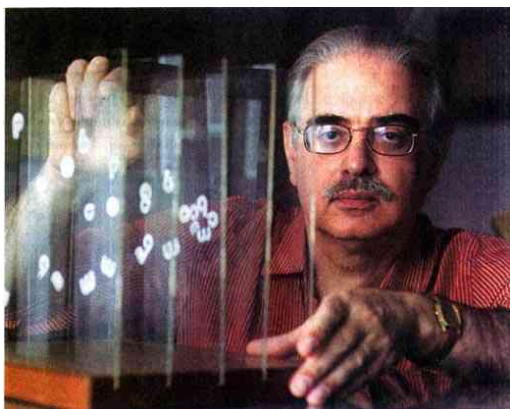


Figura 5 - protótipo do holograma "poema-bomba" (CAMPOS, 1985)

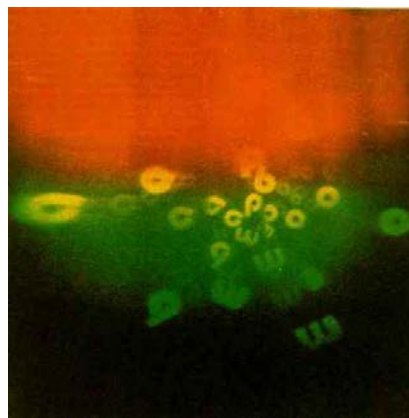


Figura 6 - poema-bomba / São Paulo apresentado na exposição IDEHOLOGIA (CAMPOS, 1987)

Em 1996, como parte de um experimento composto por trabalhos produzidos no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) do Departamento de Engenharia Eletrônica da Escola Politécnica da USP, foi produzido o vídeo poema Bomba:



Figura 7 – Frame capturado do vídeo poema Bomba (CAMPOS, 1996)

⁹ Quando um poema visual é recriado a partir de novos recursos computacionais esse processo é denominado “tradução intersemiótica”, um fenômeno de multimodalidade semiótica definido por Roman Jakobson (1969) como transmutação de signos, do sistema verbal para outro sistema, de diferente natureza.

Diferentemente da holopoesia¹⁰, neste é acrescentado profundidade e o som como elementos caóticos e de representação da “explosão verbal”.

O Concretismo, portanto, com seu impulso de neovanguarda, nas palavras de Franchetti (2009):

padece simultaneamente da precariedade dos meios e recursos técnicos (o que é uma condição fatal, pois, sendo poema, pretende perdurar na sua forma “artística” de realização) e do deslocamento do sentido que essa precariedade opera sobre o seu próprio cerne, isto é, o seu caráter de vanguarda, de objeto situado no futuro, de modo a organizar a percepção do presente. Na época da disseminação da visualidade digital, a Poesia Concreta não consegue reproduzir a aliança entre técnica literária de vanguarda e técnica tecnológica de ponta. Em algum momento, essa aliança se configurou como possível. Hoje, ao que tudo indica, já não é. E a própria Poesia Concreta aparece, cada vez mais, não como a negação do humanismo – tal como ela se via e como a viam os contemporâneos –, mas justamente, pelo contrário, como um dos últimos suspiros do humanismo utópico, um momento de esplendor otimista da modernidade que findava.

Esse impulso de esplendor otimista agrega os pressupostos formais da poesia digital. “As neovanguardas cumpriram a sua missão. Retiraram o primeiro vanguardismo da semiclandestinidade, acendendo holofotes em direção ao futurismo italiano, ao dadaísmo, ao cubofuturismo russo, ao modernismo brasileiro” (RISÉRIO, 1998, p.76).

Antonio Risério (1998, p.52) afirma que os poetas descobriram que não só a escrita não é em si mesma neutra, como a própria fisionomia da inscrição, a própria “forma” da marca no suporte, também possui um “conteúdo”. Ou, em outras palavras, o próprio design do signo inscrito também é, a sua maneira, uma mensagem. E, consciente ou inconscientemente, é percebido como tal. Porém, o poeta e antropólogo ressalta que a intervenção poemática na cena das mídias solicita a abolição das inibições e preconceitos literários oitocentistas, e para tanto devemos considerar as ações mais lúcidas e incisivas das vanguardas e neovanguardas.

É por aí que a criação poética mergulha na técnica para encará-la em seu “funcionamento social ordinário”. E é também assim que ela pode disparar as suas mensagens, perturbando/ iluminando sentidos e conexões no tecido labiríntico do grande Hipertexto Planetário – e em hipertextos antropológicamente mais específicos. Neste caso, seu próprio

¹⁰ “Com o objetivo de desenvolver uma nova poética e ao mesmo tempo criar um novo campo para a arte holográfica, em 1983 concebi um projeto que se situa entre a poesia e a arte visual. Este projeto, que chamei de poesia holográfica ou holopoesia, [...]. Criar textos estruturados luminosamente no espaço, para serem “lidos” com os dois olhos, cada um, enviando ao cérebro informações diferentes de acordo com as posições relativas do observador, é o ponto de partida de uma pesquisa que tateia seu próprio campo de expansão. Diante de um holopoema, o cérebro está constantemente mudando o modo de “montar” mentalmente o texto, com base nos inputs recebidos durante as diferentes fixações dos olhos sobre as letras no espaço”. KAC, Eduardo. *Holopoetry* 1983 • 1990, Museum of Holography, 1990, New York, pp. 6-7.

entrelaçamento com a técnica, seu próprio agenciamento íntimo das novas tecnologias da inscrição sígnica, já contribui para a realização da possibilidade prática de uma “tecnodemocracia”, na medida em que não situa a Coisa, arbitrariamente, do lado de fora dos assuntos humanos. Pelo contrário, ao atuar em sistema informático, a poesia não só desautomatiza nossa visão desses fenômenos contemporâneos, como promove uma aproximação desmistificadora, mostrando que, no campo das novas tecnologias, as cartas não estão definitivamente marcadas – nem o jogo foi já decidido. A Técnica não é o Leviatã extra-humano, extra-histórico, extra-social. Mas algo que, do machado de sílex ao microcomputador, nos define perante nós mesmos e nosso ambiente. Algo conflituoso e negociável, a cada esquina e a cada lance de dados. Algo que criamos e através do qual criamos – poesia inclusive (RISÉRIO, 1998, p. 202).

A poesia que lida com elementos não-semânticos, com a visualidade, com a plasticidade da palavra não é exclusividade do novo contexto cibercultural. Como procuramos mostrar essas relações já tem seu registro histórico que influencia a poesia criada a partir dos recursos computacionais. No subtópico seguinte, abordaremos a poesia das novas mídias, a fim de verificarmos as delimitações conceituais que a norteiam.

3.2 UMA POSSÍVEL DELIMITAÇÃO CONCEITUAL PARA A POESIA DIGITAL

A partir da utilização dos recursos computacionais no fazer poético é natural que cada poeta ou pesquisador estabelecesse uma terminologia à sua criação ou ao seu objeto de estudo em virtude da novidade, daí a variedade de denominações. As mais gerais são: “*auto poem*”, texto estocástico (LUTZ, 1959), poesia artificial cibernética (BENSE, 1975), poesia informática ou infopoesia, “*computer poetry*” (CASTRO, 1988), poesia hipertextual (LARSEN, 1992), tecnopoesia, poesia cibertextual, “*digital poetry*” (FUNKHOUSER, 2007), nova poesia das mídias (KAC, 1996), Ciberpoema (CAPPARELLI, 2000), poesia eletrônica, *e-poetry* (GLAZIER, 2002), tecno-arte-poesia (ANTONIO, 2008). Considerando essas denominações, é importante considerar algumas classificações feitas por Antonio (2008, 2010), a fim de delimitarmos o que compreendemos nesta pesquisa por “*poesia digital*”.

De acordo com Antônio (2010), há três momentos que determinam fazeres poéticos diferentes, em consonância com os três momentos da informática. Primeiramente, os computadores como grandes máquinas de calcular; depois o surgimento do computador pessoal (PC), que potencializa a apropriação artística; e por último há a reunião de computadores pessoais, produzindo uma rede de computadores e criando o conceito de

ciberespaço e cibercultura (CC- computador coletivo). A partir daí, com o desenvolvimento do hipertexto e da hipermídia, surge a poesia hipertextual, em que o poeta inclui, além da imagem (já muito utilizada na poesia visual), o som e a animação, por meio de programas de computador disponíveis, como por ex. o *Macromedia Dreamweaver*, o *Microsoft FrontPage*, e o *Macromedia Flash*.

Desse primeiro momento da informática, Antonio (2008) ressalta que a primeira obra produzida no computador foi realizada em 1959, na Alemanha, por Theo Lutz, e foi produzida com base em trechos de *Das Schloss* (O Castelo), de Franz Kafka, a partir da criação de textos com o emprego de um computador Zuse Z 22 no Centro de Cálculos da Escola Politécnica de Stuttgart. Os textos estocásticos foram elaborados com as cem primeiras palavras da obra de Kafka; uma das versões foi publicada na revista *Augenblick*, em seu fascículo 4 (out. / dez. 1959).

Essa produção é um exemplo da relação que Antonio (2008) denomina de **Poesia-programa**. Seria um dos procedimentos da poesia eletrônica, que faz uso predominante da programação e dos diferentes tipos de geradores de textos. É uma negociação característica: o poeta, com a parceria do engenheiro e programador, assimila a linguagem de programação (interação) e intervém no computador, transformando-o em máquina produtora de textos (versos e frases).

Da década de 50 até a década de 90 há mudanças nas ciências, nas tecnologias com o surgimento do computador individual. E a poesia produzida passa a integrar, enquanto arquivo, diversas mídias: discos rígidos (fixos no computador ou portáteis) e discos flexíveis (disquete, CD, CD-Rom, DVD). Muitos poemas visuais passam a ser digitalizados e produzidos no computador por meio de *softwares* disponíveis. Na classificação de Antonio (2008) seria a **Infopoesia**, uma negociação em que os editores de imagens oferecem a possibilidade de migrar todo o tipo de poesia visual para os meios computacionais, no primeiro momento, e oferece, depois, a possibilidade da criação diretamente no meio digital. Os recursos dos editores de imagens, usados para diversos fins, muitos dos quais não artísticos, oferecem uma oportunidade de interação e intervenção do poeta. Um exemplo de infopoesia ou tradução intersemiótica, é poema *Edifício*, de E. M. de Melo e Castro, traduzido em versão hipermídia por Rui Tores (disponível em: http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=35&lang). Para Melo e Castro (2006) o grau da infopoesia é a utilização simultânea de signos verbais e não verbais para, através de

instrumentos informáticos, criar estruturas poemáticas de alta complexidade visual, complexidade essa que também se manifesta simultaneamente no nível semântico.

A partir da década de 90 o acesso à internet e à World Wide Web (criada em 1989) começa a se popularizar. Há uma série de experimentações poéticas híbridas, que, mesmo não sendo poesia eletrônica, também fazem negociações com os processos digitais, vinculando os meios físicos (bi e tridimensionais), impressos e digitais num convívio enriquecedor.

Assim como a classificação da literatura hipertextual e hipermídia feita por Yoo (2007), apresentada no segundo capítulo, Antonio (2008) classifica, de maneira análoga, a poesia como: **poesia hipertextual, poesia hipermídia, digital ou eletrônica, poesia interativa, colaborativa e performática**. Esse tipo de poesia se distingue das outras comentadas anteriormente porque passa a existir no ciberespaço dos computadores interligados em rede, e não apenas em computadores isolados e nos seus monitores, ou em uma versão parcial impressa. Trata-se de uma série de propostas poéticas que devem ser realizadas com a participação do leitor-operador, exigindo dele mais do que interatividade, pois, em muitos casos, ele é convidado a ser co-autor da obra em potencial. Tal poesia, muitas vezes, deixa de ser realizada somente no meio eletrônico-digital e passa a fazer parte do mundo tridimensional, tornando-se também performática, já que o leitor/navegador participa da própria criação poética.

Para evitar uma confusão conceitual dentre tantas terminologias, consideramos nesta pesquisa o termo “*Poesia digital*”. O termo talvez tenha sido divulgado inicialmente no Brasil pela *Folha de S. Paulo*, em 22 de setembro de 1999, na publicação intitulada *POESIA DIGITAL*¹¹ (ver Anexo 1). Consideramos, portanto, que o termo não foi delimitado por instâncias acadêmicas, mas, foi difundido por uma instância jornalística de grande circulação. A *Folha de S. Paulo* foi o jornal de maior circulação do país no período, tal como ainda é hoje¹², e talvez, por isso, pode ter atingido os públicos leitores de poesia. A origem do termo “digital” também é significativa para se pensar a distinção entre diferentes tecnologias da escrita. “Datilo” (dedo) é termo de origem grega, cujo emprego se dá em palavras como “datilografia”, “datilografar”, que designam o uso de máquinas datilográficas. Já “digitus”

¹¹Jorge Luiz Antonio (2010) também destaca que o termo foi publicado na *Folha de S. Paulo* (1999). O pesquisador optou pelo termo “**poesia digital**, porque ele se refere a outros meios eletrônicos, de um modo geral, mas também pode abranger a poesia feita com o auxílio do(s) computador(es)” e “por parecer o [termo] mais comumente usado nos meios universitários e jornalísticos” (ANTÔNIO, 2010, pp.4-84).

¹² De acordo com dados da Associação Nacional de Jornais e o Instituto Verificador de Circulação (IVC) <<http://www.anj.org.br/a-industria-jornalistica/jornais-no-brasil/maiores-jornais-do-brasil>>. Acesso em: 03/2013.

(dedo), radical de origem latina, é empregado nos termos “digital”, “digitar”, promovendo, portanto, uma distinção semântica relacionada a essas diferentes tecnologias de escrita.

Em 1992 ocorreu, na Alemanha, a primeira mostra internacional de poesia feita em computador, denominada "p0es1e – digitale Dichtkunst" (os algarismos 0 e 1- dígitos binários- em lugar das vogais “o” e “i”): no português: “p0es1a - poesia digital”. O brasileiro André Vállias assim escreve no prefácio da apresentação da exposição, considerando “Digital”, como palavra derivada de “dígito”, do latim “digitus” = “dedo” e também “número” por analogia.

Digitus. Os poemas aqui mostrados devem sua criação a dedos que brincam, a dedos que se movem sobre teclados, a dedos que colhem/selecionam. Apertando teclas dão origem a números, letras, sons, pontos, palavras, melodias, textos, superfícies e corpos.

Dígito. Armazenados numa trama numérica impenetrável e indiferenciável para seres humanos. Carentes de original ou manuscrito, sempre acessíveis, modificáveis, transmissíveis, os dados apagam as fronteiras entre números, letras, sons, pontos, palavras, melodias, textos, superfícies e corpos.

Digital. Os poetas aqui apresentados deixaram-se, diante de monitores, seduzir-se por seus dedos. Os frutos dessa sedução surgem aqui sob a forma de gráficos, impressões de computador, textos interativos, instalações sonoras, hologramas e animações. (VALLIAS, 2006, s.p.)

Antonio (2010) procura formular um conceito geral para a poesia digital:

A poesia digital, em suas diferentes fases, é composta por uma linguagem tecno-artística-poética, e é sob esse viés que ela pode ser lida e apreciada. A poesia digital é um tipo de poesia contemporânea - formada de palavras, formas gráficas, imagens, grafismos, sons, elementos esses animados ou não, na maior parte das vezes, interativos, hipertextuais e/ou hipermidiáticos, constituindo um texto eletrônico, um hipertexto e/ou uma hipermídia. Ela existe no espaço simbólico do computador (internet e rede digital), tendo como forma de comunicação poética os meios eletrônico-digitais que se vinculam a esses componentes. De um modo geral, ela só existe nesse meio e só se expressa, em sua plenitude e predominância, por meio dele. (ANTÔNIO, 2010, p.41)

A *poesia digital*, entendida nesta pesquisa, é, portanto, uma poesia que não pode ocorrer no suporte impresso como a poesia visual, é um tipo de poesia que necessita do computador e da internet tanto para sua produção quanto para a sua leitura, por utilizar HTML (*HyperText Markup Language*, *Linguagem de Marcação de Hipertexto*) e por se produzida por meio de softwares com extensão em *Flash* (.swf- *Shockwave Flash File*), também se difere de um vídeo poema por apresentar elementos hipertextuais eletrônicos e por lançar mão da palavra, da imagem, do som e das relações de interatividade com o leitor.

Em meio a tantos termos técnicos, é necessário enfatizar que os sentidos não emergem da tecnologia computacional em si mesma, pois, como afirma Antônio (2010, p.27-8), a poesia digital é “uma atitude reflexiva, uma manifestação a respeito da tecnologia computacional”, “uma poetização da tecnologia computacional”.

A fim de compreender como se configura esse tipo de produção poética, verificaremos características composicionais recorrentes na poesia digital, a saber: a palavra, a imagem, o som, o movimento, e a interatividade a partir da interface dos recursos computacionais.

No próximo subtópico abordaremos cada uma dessas características composicionais e o que isso implica no entendimento do que é a *poesia digital*. Para tanto, faremos uma relação entre a configuração de cada um desses aspectos na produção poética tradicional e na produção poética no ciberespaço. E por fim, em cada uma das características apresentadas analisaremos um poema digital pertencente ao nosso *corpus*.

3.3 A POESIA DIGITAL E SUAS CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS:

Como abordado no primeiro capítulo, ler poesia é adentrar os estratos composicionais do poema, estabelecendo uma relação de sentido entre os traços semânticos e não-semânticos que o caracterizam, observando o modo de organização das palavras, as escolhas lexicais, semânticas ou sintáticas, aspectos sonoros do texto, a disposição do texto e o sentido que é possível dar ao texto a partir da integração de todos esses aspectos. A partir da caracterização do que compreendemos ser a poesia digital, verificamos elementos recorrentes e característicos desse tipo de produção. Um poema digital possui elementos composicionais que o diferenciam de um poema digitalizado, pois este poderia ser impresso; elementos que o diferenciam de um poema visual, uma vez que este pode ocorrer também na mídia impressa; de um vídeo poema, pois este pode ocorrer no meio televisivo. A compreensão total de um poema digital implica a compreensão de todos os elementos que o compõem, a saber, a palavra, a imagem, o som, o movimento e a interatividade.

3.3.1 A palavra

É pela Palavra que tudo se cria. Essência da poesia, a palavra é,

literalmente, a matéria-prima do artista literário. Poder-se-ia afirmar que toda a obra literária é meramente uma seleção feita numa dada linguagem, tal como as obras de escultura já têm sido descritas como blocos de mármore a que se desbastaram alguns pedaços (WELLEK; WARREN, 1971, p. 217).

Heidegger (1971, p. 216), filósofo e poeta alemão, afirma que o homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo a linguagem. De todos os apelos que nós, humanos, devemos conduzir, a partir de nós mesmos, para um dizer, a linguagem é ela mesma o apelo mais elevado e, por toda parte, o apelo primordial. É a linguagem que, primeiro e em última instância, nos acena a essência de uma coisa. O co-responder, em que o homem escuta propriamente o apelo da linguagem, é a saga que fala no elemento da poesia. Samuel Ramos, em seu prólogo à *Arte y Poesía* ao retomar as idéias de Heidegger, escreveu: “Con la palabra se puede llegar a lo más puro y lo más oculto así como también a lo ambiguo y lo común” (1958, p. 24); portanto, para o filósofo alemão, a palavra, que é essencialmente poesia, tem a possibilidade de ser *pura* e *oculta*.

Na Poesia Concreta, a linguagem é “qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, o modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)” (PIGNATARI; PINTO, 1975, p. 159). E a palavra passa a ser palavra-objeto:

“A poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem” – como disse Augusto de Campos. Desta forma, realiza-se a síntese crítica, isomórfica, da relação palavra-objeto: “jarro” é a palavra jarro e jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é enquanto objeto designado. A palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como “o mar dentro do mar”, de Baudelaire. Isomorfismo. (CAMPOS, 1975, p.66)

O isomorfismo concretista implica numa organização visual do texto que tende a criar uma estrutura que contém uma similaridade entre a materialidade do signo e a sua carga semântica. Assim, a palavra é explorada no seu som, na sua forma e no seu significado.

A poesia digital herda essa plasticidade sonora, visual e semântica da palavra da poesia concreta. Mas a poesia digital, ao utilizar o hipertexto, permite que a palavra se torne um *link* na configuração do poema. A animação em *flash* permite que a palavra ganhe movimento, e a interface permite que o leitor a manuseie. São manipulações da palavra poética que somente no ciberespaço podem produzir significado, uma vez que no impresso, tais características não seriam possíveis. A palavra na poesia digital é imprescindível, pois é o eixo central da comunicação e está intimamente ligada aos elementos não-verbais do

ciberespaço. A palavra escrita não é o único sistema simbólico a ser utilizado na poesia digital, passando a concorrer com outros sistemas semióticos.

Assim, um poema digital apresenta o texto verbal 1) por meio de um trabalho poético com linguagem, compreendendo as mesmas características da poesia tradicional, como ritmo, sonoridade, assonâncias, aliterações, trabalho com a sintaxe e o léxico, metáforas, enfim, todos os elementos do texto poético inerentes ao estrato verbal; e, 2) por meio de todas as relações possíveis que o texto verbal estabelece com a imagem, o som, o movimento, os elementos hipertextuais, o design da própria palavra e a sua configuração enquanto visualidade no poema, e as possibilidades do leitor interagir sobre o texto.

Vejamos como a palavra se configura no poema digital “Teorema”, disponível em: <<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/josemaria/index.htm>¹³>, de autoria dos brasileiros José Maria Bezerril, de Edineusa Bezerril, que produziu a imagem, e de Regina Célia Pinto que produziu a configuração em *flash*. Abaixo, segue uma imagem capturada do poema com mero caráter ilustrativo, uma vez que a leitura do poema só se concretiza no navegador e com acesso à internet.

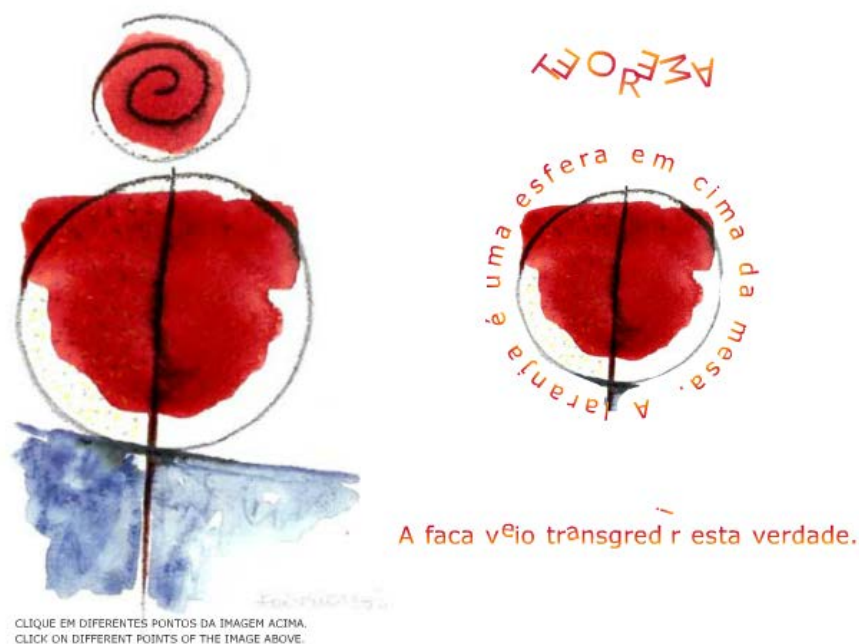


Figura 8. Imagem capturada do Poema digital *Teorema*, disponível em: <<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/josemaria/index.htm>>

¹³ De acordo com o *Internet Archive: Way Back Machine* <<http://archive.org/web/web.php>>, - um banco de dados que arquiva páginas da WWW desde 1996- , a página do poema *Teorema* existe desde 2004. Se porventura o *link* disponibilizado para a leitura deste e dos demais poemas analisados nesta pesquisa venham a desaparecer, ou não possam mais ser visualizados, por meio do banco de dados Way Back Machine é possível visualizá-los na sua última versão.

Abaixo do poema digital há o poema organizado em versos:

Teorema

Poesia / Poetry: J.M.Bezerril

A laranja
é uma esfera em cima da mesa.
A faca
veio transgredir essa verdade.
A laranja
virou metade.

A palavra *Teorema* que, por definição, é uma afirmação que pode ser provada como verdadeira, intitula o poema. No texto construído de maneira tradicional há seis versos, sendo que, na configuração visual destes, o primeiro e o quinto versos, “A laranja”, são interceptados pelo terceiro verso: “A faca”. Parece haver o questionamento da verdade, seja ela científica ou não. O título *Teorema* supõe ao leitor a ideia de uma verdade provada cientificamente, entretanto, o eu-lírico frustra toda essa expectativa ao evocar, nos dois primeiros versos, uma laranja, uma fruta prosaica. Logo, percebemos que o eu-lírico não está se referindo apenas aos elementos científicos, mas sua ideia de teorema compreende tudo o que circunstancia a vida. A segunda afirmação do poema, nos versos seguintes, refere-se à faca, que instaura um elemento de tensão no poema, pois sua ação quebra o estatuto de verdade proposto sobre a laranja (ser uma esfera em cima da mesa). A faca é um elemento que questiona a verdade sobre a laranja, pois ao cortá-la, modifica a verdade sobre ela: não é mais esfera, conjunto único, mas duas metades. Assim, o poema questiona, a partir de sua construção a noção de teorema, propondo-lhe outro sentido: o teorema do eu-lírico se refere ao fato de que não há verdade, pois toda verdade só é uma verdade até que se prove o contrário, ou seja, há uma instabilidade no próprio conceito de teorema.

Assim, a palavra, enquanto elemento composicional no poema digital, não abandona seu status, mas tem seus sentidos potencializados por outros recursos. A organização dos versos é potencializada no poema digital em associação ao movimento e à visualidade. É necessário clicar na imagem para que o texto verbal apareça, e cada leitor decidirá em quais partes da imagem irá clicar e constituirá o seu percurso de leitura. Nós realizamos o percurso de leitura a seguir.

Ao clicarmos sobre a parte superior da imagem, a palavra TEOREMA aparece e logo se desfaz, com efeito de letras caindo, o que já é significativo, uma vez que uma verdade se desfaz, e cai. Ao clicarmos sobre um ponto intermediário da imagem, surge a afirmação: “a

laranja é uma esfera em cima da mesa”. No poema digital o verso assume a visualidade da laranja, o verso toma forma circular da laranja e gira em torno da imagem representada como a laranja, que por sinal está em vermelho e com um corte em preto. A cor das letras apresenta um tom que segue do alaranjado para o vermelho.

Clicando novamente na parte intermediária da imagem surge o verso: “A faca veio transgredir essa verdade”. Vejamos que há um trabalho com a linguagem no nível sonoro que também estabelece o choque entre a laranja e a faca. Por meio da aliteração do S em “é uma esfera em cima da mesa”, e da aliteração do V em “veio transgredir essa verdade” “virou metade”, a palavra “esta” (no poema em versos tradicionais a palavra é “essa”) retoma a aliteração do S no verso que descreve a verdade sobre a laranja. E a aliteração de V, retoma a palavra “faca”, uma vez que **f** e **v** são consoantes fricativas e de sonoridade próxima. A faca “transgride” a verdade de a laranja ser uma esfera em cima da mesa. No poema digital as letras do verso sobem em direção à representação visual da laranja, como ícone, do paralelismo semântico da verdade a ser transgredida, transpassada pelas letras. Não acaba aí, pois ao clicarmos na parte inferior da imagem em aquarela, surgem duas esferas, como partes da laranja cortada, e o verso “A laranja virou metade”, e, tanto as imagens quanto as letras, caem, assim como a palavra *Teorema* que inicia o poema.

3.3.2 A imagem

“As NTC (Novas Tecnologias da Comunicação), inseridas no contexto da criação, colocam algumas questões interessantes. A pergunta não é se as imagens das NTC são ou não arte. A questão correta é essa: o que estas imagens fazem com a arte? Ou como os produtores “artísticos” se colocam diante desse fenômeno?”
(PLAZA, 1993, p. 85)

Como os poetas lidam com a imagem ao produzir um poema digital? Como visto no subtópico “breve histórico”, desde que se tem notícia, em 300 a.C, os poetas já experimentavam a visualidade da palavra, produzindo poemas em que o texto verbal era estruturado de maneira a configurar determinada visualidade, com em “o ovo”, de Símias de Rodes.

Palavra e imagem dialogam desde os tempos mais remotos. Na era clássica as iluminuras adornavam as páginas, e a poesia esteve em íntimo diálogo com as pinturas. De acordo com Cortez (2009, p.358), nos séculos XV e XVI, o poeta pretendeu desenvolver a sua capacidade sensorial de “pintar”, numa crescente preocupação de atribuir aos textos escritos

um caráter pictórico, produzindo imagens a partir de representações plásticas. O texto deveria agradar à vista e ao entendimento e a palavra deveria ser uma realidade visual nesse apelo à plasticidade. A poesia “rivaliza-se com a pintura, não através de procedimentos imitativos e descrições pictóricas, mas pela apreensão de sua sugestão, ao conciliar o sensível com o intelectual, a sugestão pictural com a intelectual e o seu conteúdo moral” (CORTEZ, 2009, p. 362). A relação entre poesia e pintura estava na sugestão das estruturas linguísticas ao pictural, compondo tanto uma poesia verbal quanto uma poesia visual, a das obras de arte.

Lúcia Santaella (1998), embasada nas idéias de Couchot (1987), aborda a evolução histórica da produção da imagem em três paradigmas. O primeiro se trata do paradigma *pré-fotográfico*, que corresponde a imagem produzida artesanalmente, feita à mão, como as imagens nas pedras, o desenho, a pintura, a gravura e a escultura. A produção artesanal da imagem depende de um suporte que possa servir de receptáculo às substâncias que um agente produtor, no caso o artista, utiliza para deixar a marca de seu gesto por meio de um instrumento apto, no caso da pintura, o pincel. O que resulta desse tipo de produção de imagem não é só uma imagem, mas um objeto único, autêntico e, por isso mesmo, solene, “carregado de uma certa sacralidade, fruto do privilégio da impressão primeira, originária, daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou seu olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepetível” (SANTAELLA, 1998, p. 164). Nesse ato unem-se o sujeito que cria, o objeto criado e a fonte da criação.

O segundo paradigma abordado é o *fotográfico*, que se refere às imagens que pressupõem uma conexão dinâmica entre imagem e objeto, imagens que, de alguma forma, trazem o traço, rastro do objeto que elas indicam – essas imagens se estendem da fotografia, cinema, tv e vídeo até a holografia. Atrás do visor de uma câmera, está um sujeito que maneja uma prótese ótica, mais com os olhos do que com as mãos. Enquanto a arte artesanal é por sua natureza incompleta, o ato fotográfico é fruto de cortes do real sob um certo ponto de vista. “Imagens-documento, elas são traços, vestígios da luz, resto que sobrou do corte executado pelo campo da natureza. Resultado de um congelamento de um acontecimento enquadrado, [...], essa imagem funciona como um registro do confronto entre o sujeito e o mundo” (Ibidem, p. 171), criando um afastamento dos objetos únicos envoltos pela “aura” de autenticidade. Segundo Benjamin, “como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (1994, p.167). Assim, a questão da perda da aura

significa que “na medida em que se multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, op. cit., p.168).

E o terceiro paradigma é o *pós-fotográfico*, que designa as imagens sintéticas ou infográficas, imagens que são inteiramente calculadas por computação. Santaella destaca o termo “sintética”, explicando que as denominadas imagens de síntese, são, de um lado, a ideia de síntese numérica, e, de outro, a ideia de síntese dos paradigmas anteriores. É por meio dos *pixels* (pontos de luz elementares) que as imagens síntese tomam forma, produzidas pela união de um computador, enquanto processador, e a tela de vídeo. O que muda na produção de imagem com o computador é a possibilidade de fazer experiências que não se realizam no espaço e tempo reais sobre objetos reais, “mas por meio de cálculos, de procedimentos formalizados e executados de uma maneira totalmente reiterável. É justamente nisso, isto é, na virtualidade e simulação, que residem os atributos fundamentais das imagens sintéticas.” (SANTAELLA, 1998, p. 168). Assim, a imagem computadorizada coloca em cena o procedimento da visão e da manipulação simbólica de uma imagem-matriz, um modelo, cujo substrato funciona como imagem-experimento, antecipando-se ao mundo para melhor controlá-lo, agindo sobre o real, uma vez que, nos processos de armazenamento das imagens, estas passam de perecíveis, para reprodutíveis, e então para disponíveis. Toda imagem no mundo torna-se, ou tem potência de tornar-se imagem síntese. Nesse sentido Arlindo Machado (1993 apud SANTAELLA, 1998, p. 185) esclarece que:

O advento recente da fotografia eletrônica (a fotografia que é registrada diretamente em suporte magnético ou óptico), bem como dos inúmeros recursos informatizados de conservação e armazenamento de fotos, ou ainda, dos dispositivos de processamento digital da fotografia, ou mesmo dos recursos de modelação direta da imagem no computador, sem auxílio de câmera, tudo isso têm causado o maior impacto sobre o conceito tradicional de fotografia e promete daqui para frente introduzir mudanças substanciais tanto na prática quanto no consumo de imagens fotográficas em todas as esferas de utilização.

Plaza (1993, p. 78) afirma que as “tecnologias inauguram um conceito original de reprodutibilidade (vale o paradoxo). Ao contrário das matrizes de reprodução industrial [...], as matrizes digitais, [...] permitem a reprodutibilidade *ad infinitum* sem perda de qualidade”.

A imagem sintética gerada por computador se lança a um espaço no qual se modula como ocorria no outro lado do espelho de Alice, quer dizer, em um mundo onde a capacidade de transformação não tem limites. Ao mesmo tempo, os signos eletrônicos – essa escrita imaterial – invadem nosso cotidiano, desfilando em nossas telas de televisão e deixando seus traços em nossas mentes. (PLAZA, 1993, p. 76)

Imagens que desfilam no ciberespaço em constante mutação. Segundo Edmond Couchot (1985, apud Plaza, p.77-8), a imagem – e toda a arte – sem dúvida, não é mais lugar da metáfora e sim da metamorfose. A imagem de síntese não é uma projeção em um único exemplar, um duplo mais ou menos fiel ao modelo, um duplicado ótico-químico como a fotografia, uma reprodução, é uma imagem de potencialidades infinitas, uma imagem potência de imagem.

Pierre Lévy corrobora ao afirmar que, “na cibercultura, qualquer imagem é potencialmente matéria prima para outra imagem”, uma vez que esta

perde sua exterioridade de espetáculo para abrir-se à imersão. A representação é substituída pela virtualização interativa de um modelo, a simulação sucede à semelhança, o desenho, a foto, ou o filme ganham profundidade, acolhem o explorador ativo de um modelo digital, ou até uma coletividade de trabalho ou jogo envolvida com a construção cooperativa de um universo de dados. (LÉVY, 1999, p.150)

Retomemos o questionamento feito por Plaza (1993), citado na epígrafe: como os produtores “artísticos” se colocam diante do fenômeno de produção de imagens por meio do computador? Para o pesquisador, esse tipo de produção de imagem não se apóia mais na noção de sujeito que elabora sua arte romântica na função expressiva da linguagem, mas se apóia na noção de um sujeito em interação com muitas linguagens, a e “arte” contamina-se e mimetiza os processos de hibridização. Produzir formas icônicas significa uma reflexão sobre a própria qualidade das linguagens dos meios, relacionando a materialidade da infra-estrutura com a consciência sígnica como superestrutura. Uma vez que,

se a comunicação permite que ‘os fins justifiquem os meios’ (valor de troca), a criação permite que ‘os meios justifiquem os fins’ (valor de uso). O que faz o artista com as tecnologias não é mais que deter o movimento centrífugo da comunicação substituindo-o pelo centrípeto: o ícone onde está o âmago da criação. [...] Isso é extrair o sensível do inteligível, o icônico (visual) do simbólico, o técnico-poético do tecno-lógico. (PLAZA, 1993, p. 86-7)

A imagem como potência de outra imagem, em ícone, como consciência sígnica e em constante metamorfose é um elemento constituinte da poesia digital. Porém, é necessária a atenção sob dois pontos ao considerarmos a imagem na poesia digital: 1) devemos considerar o estrato gráfico do poema, ou seja, a visualidade ligada à organização verbal e a visualidade da palavra, quando esta é transformada em ícone, como é característico da poesia visual e é

retomado pela poesia digital; 2) as imagens sempre são potências para outras imagens, assim, uma foto, uma pintura, uma propaganda, uma imagem do próprio computador, ou uma imagem criada artesanalmente, fotografada, ou produzida por meio do *design gráfico* pode fazer parte de um poema digital.

A complexidade que envolve o texto verbal, a sua iconicidade, e as imagens múltiplas permeiam a produção de sentido no ciberespaço de forma singular, não encontrada em nenhum outro meio.

No poema *Teorema*, visto quando da análise da questão da palavra, a imagem em aquarela interage com o texto verbal, que por sua vez também assume a visualidade da forma da laranja. Como procuramos mostrar, qualquer imagem, seja pintura, fotos, desenhos, é potencialmente matéria prima no ciberespaço e torna-se matéria prima para a poesia digital. Vejamos o poema *Puzzle*, disponível em: <http://anterodealda.com/poema_puzzle.htm>, do poeta e fotógrafo português Antero de Alda.

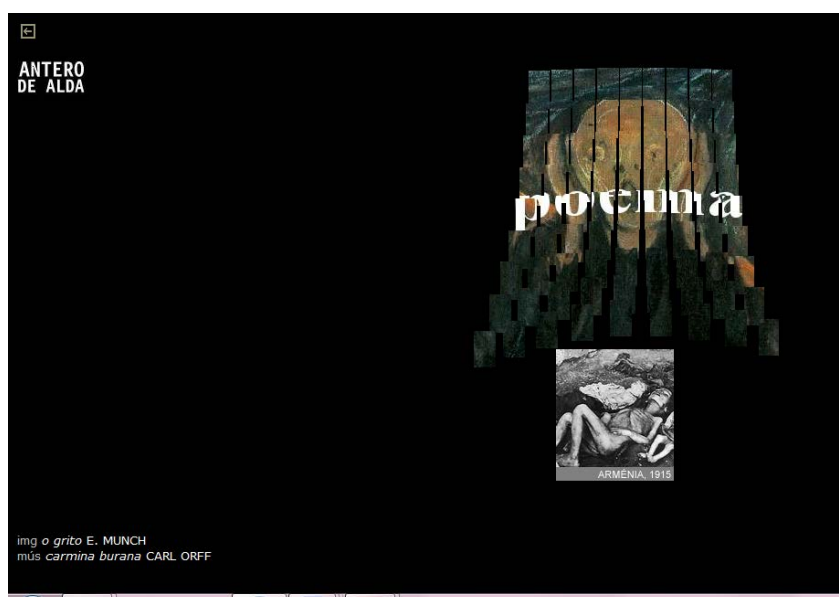


Figura 9. Imagem capturada do poema *Puzzle*, disponível em: <http://anterodealda.com/poema_puzzle.htm>.

Em um fundo em preto há um detalhe da tela *O grito*, de Edvard Munch, de 1893, colocado com efeito fragmentado e com a palavra “poema” fixa sobre a imagem como constituinte desta. Abaixo, há um espaço retangular em que várias fotos históricas de eventos violentos e miseráveis do século XX são exibidas, com uma pequena legenda logo abaixo de cada uma. Com o movimento do cursor sobre a tela, os fragmentos da imagem que se referem à pintura de “O grito” se despedaçam em quadros, fazendo referência aos quadros trágicos

exibidos abaixo, como partes de um grito maior, algo que a palavra “poema” provoca enquanto elemento significativo para o todo que une as imagens da fragmentação humana. Além disso, o poema é acompanhado sonoramente da ópera *Carmina Burana - O Fortuna, Imperatrix Mundi* de Carl Orff.

Carmina Burana é um códice do século XIII que contém uma extensa coleção de poemas e canções em latim, escritos pelos clérigos da época, denominados “*clerici vagi*” ou “goliardos” (palavra usada pela Igreja, em referência ao mito de Golias, caracterizado como inimigo do pensamento cristão). Os goliardos se reuniam com “outros clérigos fugitivos da disciplina rigorosa dos conventos; muitos se perderam na vida devassa e até criminosa das estradas reais, outros na anarquia moral das grandes cidades como Paris” (CARPEAUX, 1978). De acordo com O. M. Carpeaux (1978) e Maurice van Woensel (1994), os goliardos compunham canções para o gosto dos ouvintes como maneira de sobrevivência, uma vez que recebiam comida, bebida e estadia. Esse códice foi encontrado em 1803, no acervo artístico da abadia beneditina de Benedikt-beuern, na Baviera, e, por isso, também denominado de Canções de Beuern. Foi o erudito de dialetos da Baviera, Johann Andreas Schmeller, que editou a coleção em 1847, e a intitulou *Carmina Burana*. Carl Orff (1895-1982), compositor alemão, filho de uma antiga família de eruditos e militares de Munique, ainda muito novo familiarizou-se com esse códice de poesia medieval e, em 1936, selecionou 24 dos 226 poemas e compôs a cantata cênica *Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantadae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis* (*Carmina Burana. Canções profanas para serem cantadas por solistas e corais com acompanhamento de instrumentos e imagens mágicas*). Dentre as composições está a *Carmina Burana- O Fortuna*. Em português, os poemas foram traduzidos por Woensel (1994). Retomamos aqui a letra original em latim e a tradução de *O Fortuna* em português:

Carmina Burana - O Fortuna, Imperatrix Mundi

I
O Fortuna
velut luna
statu variabilis
semper crescis
aut decrescis
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem
egestatem

Ó Fortuna
tal a Lua,
uma forma variável!
Sempre enchendo
Ou encolhendo:
Ó que vida execrável!
Pouco duras,
Quando curas
De nossa mente as mazelas;
A pobreza,

*potestatem
dissolvit ut glaciem.*

II

*Sors immanis
et inanis
rota tu volubilis
status malus
vana salus
semper dissolubilis
obumbrata
et velata
michi quoque niteris
nunc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.*

III

*Sors salutis
et virtutis
michi nunc contraria
est affectus
et defectus
semper in angaria.
Hac in hora
sine mora
corde pulsum tangite
quod per sortem
sternit fortem
mecum omnes plangite!”*

A riqueza,
Tu derretes ou congelas.

Bruta sorte,
És de morte:
Tua roda é volúvel,
Benfazeja,
Malfazeja,
Toda sorte é dissolúvel.
Disfarçada
De boa fada,
Minha ruína sempre queres;
Simulando
Estar brincando,
Minhas costas nuas feres.

Gozar saúde,
Mostrar virtude:
Isto escapa a minha sina;
Opulento
Ou pulguento
O azar me arruína.
Chegou a hora,
Convém agora,
O alaúde dedilhar;
A pouca sorte
Do homem forte
Devemos todos lamentar.

(WOENSEL: 1994, p. 32-35).

É muito interessante como a tradição é sempre retomada. Os versos de um códice do século XIII que, por sua vez, foram modificados ao serem musicados por Carl Orff são retomados na produção do poema digital Puzzle. Assim, esses versos foram apropriados para várias mídias e tecnologias: do códice antigo à edição de 1847, depois à ópera de Orff e, agora, a ópera é utilizada na elaboração de uma obra no contexto digital, estabelecendo novas relações de sentido.

Os versos do poema *O Fortuna* tratam justamente da miséria e das mazelas humanas, da morte, das desigualdades do mundo, do homem destinado à sorte. Esses sentidos potencializam os demais elementos do poema Puzzle. A *Fortuna* simboliza, na Idade Média, a crença de que o destino dos homens era escolhido pela sorte. É um período em que o dinheiro penetra todas as relações de sociedade, “[...] se infiltrando em relações até então baseadas na gratuidade, na amizade, na dedicação e na devoção” (DUBY, 1992, p. 162). Isso desestabilizou a noção de igualdade, uma vez que as relações econômicas fazem de uns mais poderosos que outros na sociedade, nesse sentido a *Fortuna* simboliza a decisão da disputa

econômica e política. Esses sentidos retomados pelos versos da *Carmina Burana*, ([...] Simulando/ Estar brincando,/ Minhas costas nuas feres [...] A pouca sorte/ Do homem forte/ Devemos todos lamentar) e a relação desses versos com o detalhe da tela “O grito” e as imagens de momentos trágicos do século XX deixam evidentes o posicionamento crítico que o poema Puzzle evoca. Em relação aos versos “Simulando/ Estar brincando” é importante ressaltar uma característica dos goliardos, autores dos versos. Conforme Minois (2003):

O goliardo diz a mesma coisa que os alegres foliões do Carnaval; se seu riso se revela subversivo, é porque ele se encarna num gênero de vida que propõe uma verdadeira alternativa.[...]. O riso do goliardo é o único riso subversivo da Idade Média clássica, porque não se contenta em zombar: ele vive de maneira diferente e sugere, com isso, que é possível existir outro sistema de valores. O riso da festa dos bobos ou do Carnaval mostra a loucura de um mundo às avessas; o riso do goliardo mostra a loucura do mundo do lado direito. E isso não é mais jogo (MINOIS, 2003, p. 187-188).

O jogo da realidade, da “loucura de um mundo do lado direito” é o que sugere o título do poema “Puzzle”. Puzzle significa um problema ou enigma a ser resolvido pelo jogador. Esta palavra como título do poema e toda a sua configuração (imagética- “O grito” e as imagens trágicas do século XX; sonora – “*Carmina Burana*”) evocam os problemas do mundo em um jogo que parece não ter resolução diante do leitor, uma vez que este “toca” as peças e estas se espalham ainda mais. Um jogo que “não é mais jogo”.

3.3.3 O som

*“Lira de ouro, bem comum/de Apolo e das Musas de trança violeta:
/os passos de dança, princípio de júbilo/ te escutam, os aedos/
obedecem teu sinal/ quando pulsa vibrada os primeiros compassos/
dos prelúdios condutores de coros./Consegues apagar o pontiagudo
raio/ de fogo semprefluyente. Sobre o cetro de Zeus/ adormeces a
águia,/ que recolhe de um flanco e de outro suas asas rápidas,/ rainha
dos pássaros./ Toldas sua cabeça em gancho de uma névoa
escura,/doce claustro das pálpebras: possuída por teus sons/ ela
crispa no sono o dorso flexível” (PÍNDARO, tradução de CAMPOS,
1969)*

A poesia e a música, as palavras e os sons se confundem em suas origens. O poema em epígrafe, do século V a.C., retrata o poder dos sons, que apaga o raio de Zeus e adormece a águia. A poesia *lírica* é definida pela sua origem na expressão musical, pois era composta para ser cantada e acompanhada por música, a partir da utilização de instrumentos como a flauta e a lira, instrumento de cordas, além do acompanhamento de um coro.

Mas, no final do século XIV, período de declínio do Trovadorismo, a poesia deixa de ser cantada e passa a ser escrita, particularmente em Cancioneiros, como explica Moisés (2006, p. 37):

A poesia nele [no Cancioneiro] contida caracteriza-se, antes do mais, pelo divórcio operado entre a ‘letra’ e a música. Noutros tempos: superada a voga da lírica trovadoresca, a poesia desliga-se dos compromissos musicais, e passa a ser composta para a leitura solitária ou a declamação coletiva. A poesia torna-se autônoma, realizada apenas com palavras, despidas do aparato musical, que a tornava dependente ou, ao menos, lhe coartava o vôo. O ritmo, agora, é alcançado com os próprios recursos da palavra disposta em versos, estrofes, etc., e não com a pauta musical. A poesia adquire ritmo próprio, torna-se ‘moderna’, mas, diga-se de passagem, não cessará daí por diante de buscar o antigo consórcio através de uma série de tentativas, sobretudo a partir da revolução romântica.

Os Românticos retomaram a relação entre música e poesia nos limites da expressão subjetiva, ressaltando o ritmo, a metrificação, e as figuras de som. De acordo com Cara (1985, p. 33-34),

Se é possível falar num “estilo lírico”, talvez ele encontre em alguns poetas românticos seus momentos mais exemplares, naqueles casos em que o dado subjetivo consegue ultrapassar o estágio da mera confissão para encontrar até mesmo seu oposto – os limites da própria expressão subjetiva –, dando o salto para o coletivo e o universal.

O Simbolismo é um movimento em que a música se aprofunda na poesia por meio “da metáfora sinestética, que cria associações entre sensações de campos diferentes” (D’ONOFRIO, 1995, p. 60). Tanto que Mallarmé, em seu *Un Coup de Dés* explora as palavras como se estas constituíssem uma partitura.

Das vanguardas até a década de 1950, a sonoridade da poesia é explorada e denominada *poesia fonética*, baseada no uso do aparelho fonador humano. Com o advento do rádio e de aparelhos eletroacústicos há “a modificação tecnológica do som vocal, com efeitos de repetição, alongamento, contração, sobreposição de fonemas nunca antes ouvidos. Os poetas, denominados então sonoros, associam-se aos músicos, concretos e eletroacústicos” (MENEZES, 1992, p. 13). É a denominada *poesia eletroacústica*, que por denominação geral intitula-se *poesia sonora*.

O que caracteriza o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação

da poesia concebida como arte do texto, que, quando vem recitada, estava, contudo, previamente redigida (MENEZES, 1992, p. 9, 10).

O rádio é um meio de difusão de poesia. Além disso, como destaca Antonio (2010), mesmo não se configurando exatamente como *poesia sonora*, há alguns registros sonoros de poesia que merecem uma referência, pois se vinculam à tecnologia sonora. Com o surgimento dos discos de vinil e dos gravadores de sons como possibilidade de registro, várias produções foram gravadas, e hoje, boa parte desses registros em fita cassete e discos vem sendo substituída pelos CDs e DVDs. De acordo com Antonio (2010, p. 40),

Essas práticas têm sido tentativas de transformar a poesia em produto cultural, mas também representa uma nova maneira de apreciar poesia, isto é, ouvindo-a. O resultado tem sido pequeno, a exemplo do Projeto “Luz da Cidade”, do Rio de Janeiro, que produziu uma *Coleção de Poesia Falada* e outra de Contos, interpretados por atores brasileiros. Trata-se da exploração da sonoridade natural da poesia através dos recursos da tecnologia. Em outros países, essa prática é mais corrente.

A poesia sonora se difere da poesia declamada, a primeira independe de um texto prévio, a segunda existe a partir da leitura de um texto. Não se deve confundir o som nos poemas digitais com a denominada poesia sonora ou com a poesia declamada.

Para compreender o som na poesia digital, é preciso entender como se configura o som na cibercultura. Para Lévy (1999, p.149) a música, na cibercultura,

certamente pode prestar-se a uma navegação descontínua por meio de hiperlinks (passamos então de bloco sonoro a bloco sonoro de acordo com as escolhas do ouvinte), [...]. Sua principal mutação na passagem para o digital seria antes definida pelo processo recursivo aberto de sampling, mixagem, e remixagem, isto é, pela extensão de um oceano musical virtualmente alimentado e transformado continuamente pela comunidade dos músicos.

“Todo universo de sinais – **sonoros**, textos, imagens, gestos – se coloca em estado potencial de recriação pelos processos informáticos” (PLAZA, 1993, p. 76, grifo nosso). Assim, tudo o que está disponível ou possível de ser disponibilizado na rede mundial de computadores pode ser manuseado. Os poetas lançam mão desses recursos na produção de seus poemas, de maneira que o som na poesia digital vai além do simples ato de musicar o poema.

Quando o poema digital apresenta sons – sendo esta uma característica que não ocorre em todos – cada efeito sonoro tem o seu significado, seja ele um elemento rítmico da leitura, ou um elemento que se reproduz a partir das pistas do texto, indicando caminhos e

significações ao leitor. Assim, o som, enquanto elemento composicional da poesia digital se constitui 1) por meio do estrato fônico do poema, inerente às palavras e ao ritmo e; 2) por meio do uso de elementos sonoros de origem diversa, reproduzidos com ou sem a intervenção do leitor, que estabelecem uma relação de sentido com o conteúdo do texto verbal, interferindo, por sua vez, no ritmo da leitura.

No poema *Puzzle*, citado anteriormente, a ópera *Carmina Burana - O Fortuna, Imperatrix Mundi* é utilizada no poema de forma íntegra à versão original de Carl Orff. Na configuração do todo, os sentidos que a ópera evoca estão criticamente relacionados com os demais elementos do poema.

Vejamos o poema *Oraculum*, disponível em: <<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/joeser.htm>>, dos brasileiros Joesér Alvarez e Carlos Moreira.

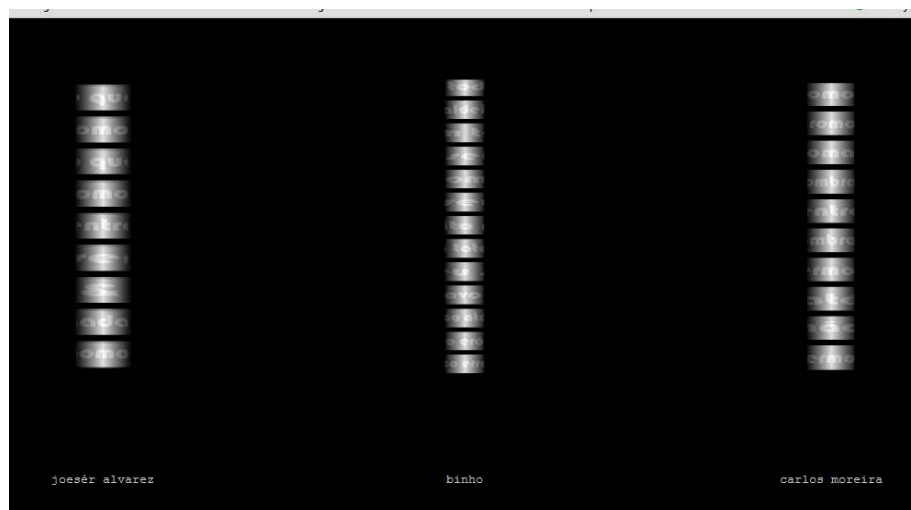
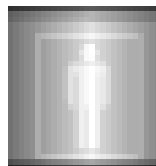


Figura 10. Imagem capturada do poema *Oraculum*

Em um fundo preto, são vistas três colunas compostas de várias rodas, ou peças, de aspecto metálico. A coluna central se mantém girando vagarosamente, sugerindo uma idéia de peso e as colunas laterais ficam estáticas. Cada peça “metálica” contém uma palavra e/ou pontuação necessária para constituir significado, as palavras fazem parte da peça. É necessário que o leitor encaminhe o cursor até cada peça para que a palavra esteja legível por completo. Na primeira coluna, podemos visualizar as seguintes palavras, ou, poderíamos dizer, os versos no poema: “o que / fomos / o que / somos / entre / ser / & / nada: / homos”. Na coluna central, ao levarmos o cursor sobre cada peça, as palavras desaparecem, porém é possível lê-las em movimento: “toda / aldeia / tem / seu / tom / seu / mito / totem / seu / travo

/ atávico / erótico / errático”. E na terceira coluna, visualizamos as seguintes palavras: “somos / cromos /somos /sombras / entre / ombros / ermos / até / não / sermos”.

Para ler as palavras da primeira coluna de peças metálicas, é preciso levar o cursor sobre cada peça para que esta gire juntamente com a palavra nela grafada. Mas, ao clicarmos sobre a peça, vemos que a palavra desaparece e dá lugar a esta imagem (em detalhe):



A imagem transforma-se em um símbolo feminino e depois novamente masculino, como se cada peça representasse um ser humano. Se considerarmos os versos que compõem esta primeira coluna, ser “homos” é o resultado do que fomos e o que somos em relação ao nosso passado e o nosso presente. Daí a grande importância do elemento sonoro neste poema. Ao abrirmos a página do poema, é possível ouvir um som pesado de máquina, um som industrial. Ao levarmos o cursor sobre cada peça da primeira coluna, é possível ouvir um som de vozes em tom grave, um som produzido pela entonação de vogais “o” e “e”, que parece se harmonizar ao som maquinico de fundo. A segunda coluna não possui essa “vida” sonora, ela não necessita do contato do cursor para girar, a máquina a gira e giram as palavras: “toda / aldeia / tem / seu / tom /seu /mito / totem / seu / travo / atávico / erótico / errático”. Estes versos explicam os sons anteriores: toda aldeia tem o seu tom, o seu travo atávico, aquilo que impede o homem estabelecer uma relação com o passado no presente, e por isso é errático. Note-se a sonoridade dos versos desta coluna, em ritmo forte, criado pela aliteração do T. Na terceira coluna, vista como resultado das duas anteriores, conclui que: “somos / cromos / somos / sombras / entre / ombros / ermos / até / não / sermos”. “Somos cromossomos”, a essência genética do homem, que retoma a relação atávica do homem com a sua origem, com a Criação, mas que por erro em ter seu mito, seu totem, o homem torna-se só até não ser, até o seu fim (“somos cromossomos sombras”). Ao clicar nas peças desta última coluna as imagens que simbolizam o homem não aparecem como na primeira coluna. Nos versos da primeira e desta terceira coluna há assonância do “o” e “e”, como no som reproduzido quando “tocamos” as peças, e também há a aliteração de S, em caráter de profundidade e leveza que se distancia do tom pesado e ritmado da segunda coluna. Assim, como procuramos mostrar, a sonoridade inerente ao estrato fônico do poema dialoga com a sonoridade de elementos que constituem o poema. No caso deste, um som é reproduzido independente do contato do leitor, já os outros sons, inerentes a cada peça, são reproduzidos com o contato. A produção desses sons pode ser

feita pelo próprio poeta, pode ser um trecho sonoro gravado, ou uma música incorporada ao texto, pois, qualquer efeito sonoro está em estado potencial de ser utilizado na produção poética no ciberespaço.

3.3.4 O movimento

Ao refletir sobre a relação entre poesia e pintura, Cortez (2009, p.357) retoma Julia Kristeva (1974) para falar que a gestualidade é uma prática e, como tal, um gesto que transmite uma mensagem num quadro é mais do que linguagem, é a elaboração da mensagem, é um trabalho que precede na comunicação, na realidade apresentada, representada e representável. “O gesto pintado ou esculpido não é somente um gesto, integra-se no conjunto decodificado da representação figurada” (idem). Como na tela “O nascimento de Vênus”, de Botticelli, tudo é movimento: mar, flores, folhas, cabelos, tecidos e gestos.

Saindo das telas a óleo para as telas de *pixels*, Arlindo Machado (2000, p. 208) questiona se “um poema pode ser hoje concebido sem refletir o espaço dinâmico (verbal, visual e acústico) em que está inserido, sem ser afetado por ele e sem responder-lhe à altura”. Quando a

[...] palavra é colocada numa tela de televisão, quando ela ganha a possibilidade de movimentar-se no espaço, de evoluir no tempo, de transformar-se em outra coisa e de beneficiar-se do dinamismo cromático, a sintaxe que a rege torna-se necessariamente outra, as relações de sentido se transformam e o próprio ato de leitura se redefine. (idem, p. 209).

A Poesia Concreta explorou o movimento numa sequência visual. A poesia cinética, para Castro, está entre a poesia lingüística (com palavras) e as artes plásticas, pois,

é uma relação linguagem/comunicação em que as palavras como tais, tendem a desaparecer e apela-se para um outro e novo sentido de comunicação homem-objecto ou objecto-homem na medida em que o agente aleatório é o próprio homem e a capacidade do objecto para ser usado, propondo-se uma luta de descoberta de meios e de possíveis fins que são, eles próprios, o diálogo aberto (CASTRO, 1994, p. 98).

Desse modo, o movimento é explorado no papel ou em objetos a serem manipulados pelo leitor no momento da leitura, exigindo um movimento físico de suas partes, ou peças.

Mas, no contexto dos aparatos televisivos, o movimento no vídeo é,

antes de tudo, imagem iridescente, imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível. Tecnicamente, ele não consiste em outra coisa que um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. Isso significa que em cada fração de tempo não existe propriamente uma imagem na tela, mas um único *pixel*, um ponto elementar de informação de luz. A imagem completa, o quadro videográfico, não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto no tempo. A imagem eletrônica não é mais, como eram todas as imagens anteriores, inscrição no espaço, ocupação da topografia de um quadro, mas síntese temporal de um conjunto de formas em mutação (MACHADO, 1996, p. 52).

É evidente a importância do movimento na relação do tempo na imagem, ou texto, a ser mostrado, e provoca uma nova forma de conceber a leitura perante esse tempo. A videopoesia é um tipo de experimentação que se desenvolve a partir da poesia visual, verbal e sonora, e resulta na produção poética com a utilização do vídeo, também denominada por Castro de “*arte sinestésica* em que o fascínio exercido através da vista encontra equivalentes nos outros sentidos principalmente nos seus aspectos somáticos”, com a finalidade de ser “uma investigação das características específicas do texto eletrônico, como oposto àquelas da pintura em movimento e a massificação da rede televisiva” (CASTRO, 1996, p. 141). A leitura de um videopoema é uma experiência complexa, pois se diferencia do movimento da visualidade do texto impresso, estático, pois no vídeo tudo (texto verbal e não-verbal) está se movendo, transformando ou seguindo caminhos inesperados que cabe aos olhos do leitor perceber. Letras, sílabas e palavras dialogam em movimento com imagem e som, isso tudo com escalas e definições variáveis, assim, como a cor é um elemento variável. Para Castro (1996, p. 142-143) é uma experiência que envolve diferentes momentos de percepção, com diferentes tempos e ritmos: a) o tempo pertencente ao videopoema como uma de suas variáveis; b) o movimento de nossos próprios olhos para encontrar um caminho para ler os signos; c) o tempo de nossa decodificação e entendimento do que estamos vendo no momento.

Castro (ibidem) defende o conceito de um “tempo visual”, uma gramática que define o momento apropriado da leitura de cada poema. A edição de um videopoema seria uma espécie de ritmo musical para as imagens visuais. A cor é outro elemento fundamental, pois ela dá orientação para o movimento de elementos verbais e não-verbais, e também dirige o movimento do olho do leitor atuando como um gerador de sentido. O som é também um elemento importante, pois contrapõe as imagens visuais e cria uma atmosfera que facilita a leitura, assim como o silêncio também é importante na compreensão da complexidade de um videopoema.

Na poesia digital todas essas características devem ser consideradas. Porém, há um outro elemento fundamental no movimento e no tempo da leitura: a interatividade, realizada por meio de *links* e por meio do cursor, exigindo um movimento físico e visual ao mesmo tempo. Um poema digital pode ter início assim que o abrimos na página do navegador, ou pode ter um “botão” inicial esperando um *click*, ou pode parecer estático, esperando que a curiosidade do leitor encontre uma forma de “tocá-lo” e provocar um “movimento”. Cada leitura tem o seu tempo determinado por cada leitor. Há poemas em que não há fim de leitura, e o leitor deve decidir fechar a página do navegador para encerrar sua leitura ou o poema.

Assim, o movimento, enquanto elemento composicional da poesia digital se constitui 1) por meio de movimentos característicos dos videopoemas e; 2) por meio do movimento do leitor no texto, na imagem, nos sons, ou nas janelas e “botões”, *links* ou ícones do navegador de internet de acordo com o conteúdo, configurando a interatividade.

No poema *Oraculum*, visto anteriormente, o movimento das peças metálicas permite e ao mesmo tempo dificulta a leitura. A coluna central fica em movimento constante, e as colunas laterais movimentam-se com o toque do cursor sobre cada uma delas. O movimento permite a leitura das palavras por completo, e o tempo da leitura depende da percepção do leitor de como lidar com essa característica e movimentar-se sobre o texto estabelecendo uma ordem para a leitura, conforme procuramos demonstrar uma possível percepção discorrida anteriormente.

Vejamos o poema *Morte*, disponível em: <<http://www.maringa.com/kimura/>>, de nosso conterrâneo, o maringaense Ademir Kimura.

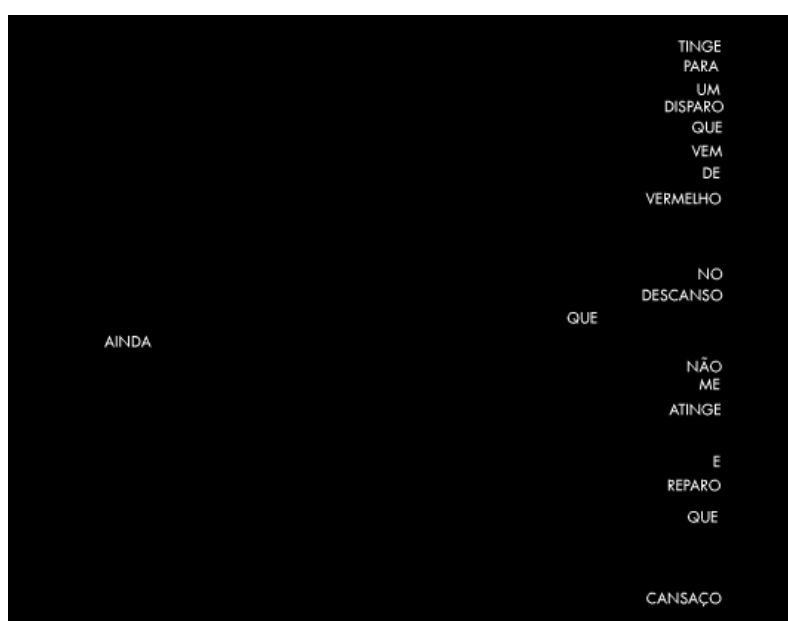


Figura 11. Imagem capturada do poema *Morte*.

O poema se inicia com a imagem da parte de uma arma apontada para o leitor, que ao ser tocada pelo cursor reproduz um som de que a arma está sendo engatilhada e pronta para dar um tiro. Ao clicar, o leitor atira contra si próprio e dá início ao texto verbal. Em um fundo em preto, as palavras correm rapidamente da esquerda para a direita como se fossem os projéteis do tiro inicial. O leitor com olhar atento poderá ler a seguinte sequência das palavras com fonte pequena em movimento rápido: “*não / reparo / no / disparo / que / me / atinge / e / tinge / de / vermelho / descanso / que / vem / para / um / cansaço / que / ainda / não / tenho*”. Quando as palavras chegam ao corpo do texto justificado à direita, a sintaxe é outra ao lermos de cima para baixo, e podemos visualizar três estrofes: “*tinge / para / um / disparo / que / vem / de / vermelho*”; “*no / descanso / que / ainda / não / me / atinge*”; “*e / reparo / que / não / tenho / cansaço*”.

O movimento atinge o nível sintático do poema. Na primeira estrofe, do texto já estático, há um hipérbato, em que é o disparo que vem de vermelho e que alguém o tinge. O texto em movimento mostra que o eu-lírico não repara no disparo que o atinge e que o tinge de vermelho. As palavras em movimento mostram ainda uma estrutura monolítica da linguagem, mas é também o movimento que revela como a linguagem poética se configura estabelecendo uma nova sintaxe quando o texto toma forma fixa.

Nos próximos versos, em movimento há: “descanso que vem para um cansaço que ainda não tenho”. E estáticos há: “descanso que ainda não me atinge e reparo que não tenho cansaço”. Na primeira colocação, a sintaxe produz um sentido de que o eu-lírico é atingido e “descansa”; na segunda colocação, a sintaxe produz o sentido contrário, o “descanso” ainda não o atingiu, pois não tem cansaço. Ainda na parte central da página, é possível visualizar a imagem de uma pequena cruz, elemento significativo ao poema, que é um *link* que estabelece um intertexto como um outro poema do autor, o *poema cometa*.

Enfim, procuramos evidenciar que o movimento é um elemento de significação dentro do poema digital, pois, como no caso analisado, envolve a sintaxe e o tempo. Evidentemente, o movimento pode implicar outros aspectos, pois cada poema será sempre único. Mas na poesia digital, a interatividade, um fator que diferencia um vídeo poema de um poema digital, também estabelece relações sintáticas e temporais como apresentamos a seguir.

3.3.5 A interatividade

“Interatividade é hoje em dia uma palavra de ordem no mundo dos media eletrônicos. Hoje tudo se vende como interativo; da publicidade aos fornos de microondas. Temos agora, ao nosso alcance, redes interativas como Internet, jogos eletrônicos interativos, televisões interativas, cinema interativo...” (LEMOS, s.d.)

A interatividade é o conceito inerente ao paradigma digital, como bem explicita Machado (1997, p.144):

Que elementos diferenciais as ferramentas, os processos, os suportes digitais estariam oferecendo à imaginação criadora, ao espírito investigativo e à indagação estética que se operam em nosso tempo? As consciências mais bem sintonizadas com as novidades se apressarão logo a responder: o dado novo é a interatividade, a possibilidade de responder ao e de dialogar com o sistema de expressão. Mas o termo interatividade se presta hoje às utilizações mais desencontradas e estapafúrdias, abrangendo um campo semântico dos mais vastos, que compreende desde salas de cinema em que as cadeiras se movem até novelas de televisão em que os espectadores escolhem (por telefone) o final da história. Um termo tão elástico corre o risco de abarcar tamanha gama de fenômenos a ponto de não poder exprimir mais coisa alguma.

É sobre a interatividade de sentido vago (e mercadológico), de participação do sujeito que atua e não mais contempla, que se refere, ironicamente, Arnaldo Jabor (2000, apud PLAZA, 2003, p.27): “A interatividade é uma falsificação da liberdade, já que transgride meu direito de nada querer. Eu não quero nada. Não quero comprar nada, não quero saber nada...”.

Plaza (2003) indica que há um percurso à interatividade: primeiro a participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.), depois a participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), a participação perceptiva (arte cinética) e a interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. Diante disso, problematiza diferentes graus de abertura à interatividade que as produções artísticas promoveram.

A “abertura de primeiro grau”, segundo Plaza (2003), tem relação com a idéia de *Obra Aberta* de Umberto Eco, obra de arte com uma pluralidade de significados em um só significante, um objeto artístico que deve ser constituído por um intérprete, sendo uma situação convidativa para a interpretação por meio dos percursos possíveis. A “abertura de segundo grau” seria a arte de participação em que o espectador é induzido a manipular e explorar o objeto artístico, como, por exemplo, na holografia. E a “abertura de terceiro grau”, na concepção do autor, seria realmente a arte tida como interativa, pelo intercâmbio e pelo

compartilhamento viáveis pelas novas tecnologias. “Ao participacionismo artístico sucedem as artes interativas e a participação pela interatividade, só que, desta vez, há a inclusão do dado novo: a questão das interfaces técnicas com a noção de programa”.

A interatividade como relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes, suscitada pelo artista, permite uma comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva, crítica e inovadora:

Neste processo progressivo é importante frisar que o artista trabalha na contramão da teleologia tecnológica, no sentido em que ele não a homologa enquanto produtora de mimese do real, mas na criação de outros referentes. Os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artística e de exploração estética do que na produção de obras acabadas. Eles se interessam pela realização de obras inovadoras e “abertas”, onde a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia. (PLAZA, 2003, p.17)

O leitor interage com a máquina por meio de uma interface (a tela, o cursor), sendo esta uma interação mecânica (material), e interage com o conteúdo (interação interpretativa). Uma vez que, nas palavras de Plaza (2003, p.20), “a interatividade não é somente uma comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação”.

De acordo com Docktorovich (1999), a interatividade é uma característica que se apresenta sempre na leitura em maior ou menor medida. E na leitura de poemas digitais a interatividade é uma resposta motriz e uma tomada de decisões interpretativas. Para o autor, tais decisões são tomadas em meio a uma *variabilidade* do poema digital, ou seja, o *tempo textual* durante o qual discorre o poema, que não se trata de uma performance ou simulação na relação homem-máquina, ou um tempo de leitura (como ocorreria em uma relação meramente mecânica de interação).

Marie-H. Tramus (1990, apud PLAZA, 2003, p. 22) entende a interatividade como um processo para modificar a realidade, pois transforma a realidade natural (tudo que existe fora das criações humanas) e a realidade artificial (tudo que resulta da engenhosidade humana) em realidades virtuais nascidas de uma simulação. Em outros termos, a interatividade é uma simulação da interação e graças a ela o diálogo entre realidades diferentes se torna possível. A interatividade será, assim, um intermediário essencial, não passivo, mas exercendo um papel transformador. Esta interface entre homem e máquina, exercendo sua função única, permite a conversibilidade de um a outro. A autora parece colocar a interatividade como um código com

regras delimitadas que devem ser obedecidas pelos interagentes, em obediência à máquina e suas interfaces. Simulação e interatividade estão relacionadas. Simula-se para poder interagir.

A simulação é um modelo informacional que faz com que objetos virtuais funcionem “como se” fossem objetos reais. A metáfora do “desktop” é exemplar. Com o “desktop” (arquivos, repertórios, diretórios, lixeiras) o que importa é que os objetos guardem semelhanças com os objetos da vida quotidiana, e ajam como metáforas ou “mediadores cognitivos”. (LE MOS, s.p.)

É nesse sentido que Couchot (1987, apud PLAZA 2003, p.22) afirma que a simulação introduz uma nova ordem visual e perceptual que substitui a categoria da representação, formulando o conceito de “representação” baseado em Pierce, de que o termo envolve infinidade, pois o que faz a representação é o fato de ser interpretada em outra representação, é uma continuidade.

A interatividade, diante do exposto, potencializa a relação texto-leitor, pois vai muito além de uma mera relação mecânica com as interfaces computacionais. A interatividade é um elemento composicional da poesia digital justamente em função da potencialidade da representação que se constitui no texto poético como geradora de sentido, como elemento que estabelece um *tempo textual*, constituído pela *variabilidade* de cada obra, uma vez que cada poeta pode programar certos caminhos (*links*) que cabe ao leitor explorar. “A interação é algo próprio do indivíduo vivo que reage a seu meio e age em retorno sobre ele” (CAUQUELIN, 2008, p.169).

Retomando os poemas que já exemplificamos nas categorias anteriores, veremos que a interatividade ocorre de forma peculiar em cada poema de acordo com a significação a ser nele constituída. No poema *Teorema*, logo abaixo da imagem há uma legenda solicitando “clique em diferentes pontos da imagem acima”, e o leitor explora a imagem a fim de perceber o que mostra cada um dos *links* distribuídos na imagem em uma sequência vertical. No poema *Puzzle*, a interatividade é dada ao movimento do cursor na tela que abala os fragmentos da imagem de “O grito” grafada com a palavra poema, e o movimento do cursor segue a ambientação da música “O Fortuna”, ditando um ritmo. No poema *Oraculum*, por sua vez, a interatividade permite a leitura do texto verbal e permite a reprodução dos sons, além disso, o clique pressionado revela a imagem que simboliza o homem em cada peça da primeira coluna. E no poema *Morte*, a interatividade inicia e finaliza o poema. A vida do poema se inicia com o tiro dado pelo leitor, que causa a morte, simbolizada pela cruz, um *link* que fecha o poema.

Vejamos o poema)))Reflexões no vazio(((, disponível em: <<http://www.martha.com.br/poesias/reflexoes>>¹⁴, de autoria da brasileira Martha Carrer Cruz Gabriel.

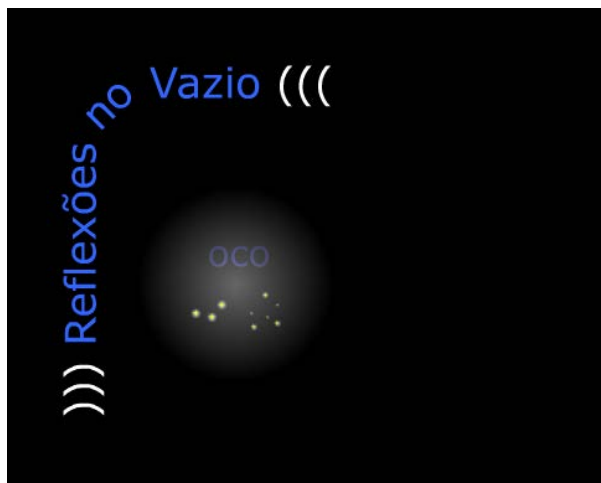


Figura 12. Imagem capturada do poema)))Reflexões no vazio(((

Nas palavras da autora disponíveis em seu site¹⁵,

))) Reflexões no Vazio (((é um trabalho de poesia digital interativa que apresenta o tema “vazio” em 3 peças – Oco, Vazio e Eco. “Oco” é uma viagem no monitor do computador em direção à luz codificada. “Vazio” é uma poesia digital onde a interação do usuário cria diversas variações referentes aos opostos cheio/vazio. “Eco” é um fenômeno inter-semiótico que ocorre no vazio, na direção da interação do clique do usuário, através de um código de transformação específico. O trabalho visa a interação do usuário gerando como consequência a reflexão sobre o é que vazio ou não. A noção de vazio é relativa a várias coisas, mas principalmente à percepção de quem observa. O vazio só é vazio porque não conseguimos perceber o que está dentro dele. Mesmo no vácuo, um vazio ausente de matéria, pode existir luz, energia e diversos processos de transformações, como na peça “Eco”. A nossa percepção e sentimentos determina o cheio ou o vazio. (GABRIEL, M. [online], grifo da autora)

O cursor é acompanhado por uma luz no fundo negro aparentemente “vazio”, e o som revela onde estão as palavras “eco”, “oco” e “vazio” assim que passamos o cursor sobre elas. O cursor é fantasiado de pequenas estrelas, e o som remete ao tilintar de magia ao descobrir as palavras, caracterizando um aspecto lúdico. Ao clicarmos sobre a palavra “oco” uma janela *pop-up* se abre. Nesta janela a palavra OCO revela os números binários (1 e 0) que combinados formam cada caractere da palavra LUZ. Ao clicarmos sobre a palavra “eco” outra

¹⁴ Disponível desde 2001, em que foi exposto na 2ª *Mostra Internacional de Poesia Digital*, Universidade Mackenzie, São Paulo, SP, Brasil, out.2001;

¹⁵ <<http://www.martha.com.br/reflexoes-no-vazio/>>

janela *pop-up* aparece. Ao clicarmos na palavra ECO vários caracteres e símbolos utilizados no meio computacional ecoam na página. E ao clicarmos sobre a palavra “vazio”, a seguinte janela *pop-up* aparece:



Figura 13. Imagem capturada do poema Vazio -)))Reflexões no vazio(((

Nesta janela, há seis versos distribuídos na página. Acima há um ponto de luz que oscila entre fraco e forte, como uma chamada ao clique do leitor. Ao clicarmos as ordens das palavras coloridas nos versos se alteram produzindo diversas combinações. No primeiro verso “vazio cheio de ondas”, transforma-se em “vazio cheio de promessas”. A cada clique do leitor há uma nova alteração dos versos e novos sentidos são produzidos em torno das estruturas imutáveis e antitéticas “cheio de” e “vazio de”. Na primeira construção a última palavra do verso inicia o próximo verso em uma cadeia infinita. Ao alterar a ordem infinitos sentidos podem ser produzidos, como a antítese “amor vazio de amor”, ou a repetição “vazio vazio de vida”, ou a metáfora “vazio cheio de dor”. Cabe ao leitor decidir parar de fazer as alterações ou retornar ao início clicando em um ponto de luz no canto inferior direito da janela.

Esse tipo de permutação de versos foi bastante explorado no material impresso, de acordo com Antonio (2010, p. 35), pelo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), grupo criado pelo poeta Raymond Queneau (1906-1976) e pelo matemático François Le Lionnais (1901-1984) em 1960, em Paris. As experiências do grupo incluem manipulações lexicográficas, sintáticas ou prosódicas, tratando-se de uma literatura assumidamente formal e experimental, em relação direta com a ciência e a tecnologia. Uma das obras mais representativas desse grupo é *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Raymond Queneau, de 1961, que contém dez sonetos compostos por versos distribuídos em tiras de papel, uma para

cada verso de cada um dos dez sonetos, as quais podem ser combinadas e formar 100 000 000 000 000 (cem trilhões) de sonetos.

É claro que no poema)))*Reflexões no vazio*(((a intenção não é esgotar as possibilidades de comutação, mas permitir que a interação do leitor no texto crie novos sentidos ao que se compreende por vazio e cheio. A leitura é realizada pela atualização das mutações de versos pela interação do leitor que faz seu tempo de leitura de acordo com a *variabilidade* da obra, ou seja, o roteiro que a obra apresenta e que cabe ao leitor estabelecer uma ordem em busca do sentido poético. Além disso, este poema só terá fim quando o leitor decidir parar de fazer as alterações e fechar a página e as janelas *pop-ups* abertas. Portanto a interação vai muito além da ação de um clique para prosseguir um roteiro pré-determinado pelo poeta, mas a interação ocorre no nível da interpretação, pois altera a estrutura sintática e semântica, além de estabelecer relações significativas com os elementos não-verbais, afinal, na página inicial o leitor é guiado pela luz do cursor no “vazio”. É interessante ressaltar que as Vanguardas incorporaram aspectos estéticos do Oriente, dentre eles a noção de “vazio”. De acordo com Plaza (2003, p.13) na estética oriental o “vazio” não é algo para ser preenchido (como na visão ocidental), mas algo que seria “Gestalt” (ou unidade de percepção), manancial de potência de onde, pela dança da energia, nascem todas as formas. Assim, considerando que as Vanguardas influenciam a produção da poesia digital conforme tratamos no início do capítulo, a interatividade do leitor no vazio do poema é extremamente significativa.

No próximo capítulo, analisamos como cada uma das características composicionais (a palavra, a imagem, o som, o movimento e a interatividade) se apresenta em dois poemas digitais.

CAPÍTULO IV

4. LEITURA DE POEMAS DIGITAIS

Considerando a descrição das características composicionais dos poemas digitais, exemplificada a partir da leitura de alguns textos sob determinado enfoque, propomo-nos a analisar neste capítulo dois poemas digitais, procurando verificar como cada uma das características, tais como a palavra, a imagem, o som, o movimento, e a interatividade se configuram nestes poemas como um todo.

Elegemos como objeto de análise o poema digital *Navio* (nomeado pelos autores de *ciberpoema*), de autoria dos brasileiros Daniel Quevedo, Sérgio Capparelli, e Ana Cláudia Gruszynski. O poema está disponível em: <http://www.ciberpoesia.com.br/ciber_navio.htm>. Também será analisado o poema *Cibernético*, de autoria do português Antero de Alda, disponível em: <http://www.anterodealda.com/poema_cibernetico.htm>.

4.1 CIBERPOEMA NAVIO

O site em que se encontra o *ciberpoema Navio* <<http://www.ciberpoesia.com.br>> foi criado em 2000 para a divulgação do livro *Poesia Visual*, de Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruszynsky e alguns dos poemas visuais foram produzidos como poemas digitais (os *ciberpoemas*) provocando a criação de novas obras. O poema digital *Navio* é resultado da produção colaborativa de Daniel Quevedo, Sérgio Capparelli, Ana Cláudia Gruszynski e da W3Haus, agência digital que desenvolveu o site e colaborou no planejamento do poema¹⁶. Vejamos como se configura o poema digital *Navio* a partir das categorias composicionais propostas anteriormente.

O texto verbal do poema digital *Navio* segue a ordem dos versos do poema visual *Navio*, no entanto, no poema digital, a mesma sequência tem a adição de novos elementos, como movimento e interatividade, conforme tratamos a seguir. A leitura do poema evidencia um trabalho com a linguagem em seus vários níveis. Seguem os versos:

¹⁶ A necessidade de conhecer as potencialidades das ferramentas proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico faz com que o poeta busque auxílio de conhecimento especializado por parte de técnicos e/ou de designers.

Neste Mar
 a vida
 é breve
 a vinda
 breve
 a volta
 para o Rio
 Bombaim
 ou pra Mombassa
 a vida breve
 a vida passa
 como um rolo de fumaça
 Breve breve
 passa passa
 Qual Caronte
 (o barqueiro)
 ansioso
 Em sua barca
 ou um besouro
 sob a chuva
 Na vidraça
 na vidra
 Na vi
 na
 vi
 o

Como é possível notar, ao digitarmos o texto de forma centralizada na página, vemos, na configuração gráfica do texto, a forma de um navio, observado de cima. No poema visual *Navio*, as palavras compõem a fumaça da imagem de um navio:

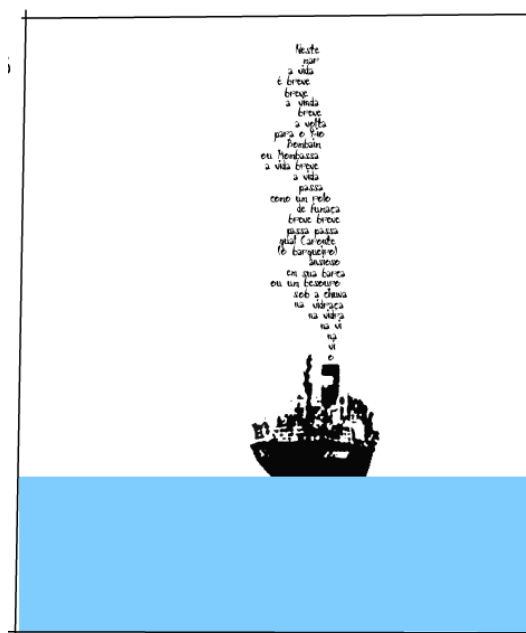


Figura 14. Poema visual Navio, disponível em: <<http://www.ciberpoesia.com.br>>.

O poema visual (Figura 14), de acordo com os autores Capparelli, et al (2000, p.75), possuía um *layout* preliminar que foi tratado no plano da linguagem verbal tendo em vista a consistência entre imagem/texto, partindo de uma composição original do designer Saul Bass mostrando um navio a vapor sobre um mar escuro. A fumaça saindo pela chaminé eram feixes de letras, que formavam palavras, ao acaso, sem uma sintaxe clara. O navio podia estar chegando ou partindo. Pela posição, a partir de seu eixo, iria cruzar a qualquer momento, numa suave diagonal, ficando evidentes quatro elementos fortes: o mar, o navio, a fumaça e o céu, constituído pelo fundo branco da folha de papel. A configuração final foi uma página, em formato A4, com a imagem do navio, que poderia estar se distanciando ou chegando a um porto. Este porto não eram os olhos do leitor, pois o navio passava pela página, em diagonal. Um quarto dela era constituído de um mar azul, com a superfície em linha reta. Da chaminé continuava saindo a fumaça, feita e refeita, porque os evocavam a idéia de fumaça, de algo em transformação. Para reforçar isso, o bloco do texto (que trabalha com *proximidade e similaridade* para conduzir a impressão de conjunto) também está em movimento. A leitura dos três elementos, a imagem do mar, do navio (em diagonal), sua silhueta contra um fundo branco, se dá como um procedimento do todo para as partes (*top-down*), uma vez que o valor de cada elemento integrante do *layout* só pode ser avaliado tendo em vista a totalidade da imagem. A visão lançada sobre a página de *O Navio* mostra nitidamente a embarcação sobre o mar azul.

A própria manipulação na imagem da embarcação reforça essa falta de nitidez, deixando à visão construir o todo. Essa apreensão do todo, em primeiro lugar, se confirma quando a visão aproxima-se da fumaça e, ao aproximar-se, salta do paradigma da linguagem não-verbal para cair nos versos sinuosos em sua materialidade, sinuosos na sua conformação e rítmicos no seu movimento, tanto no verbal quanto no não-verbal. E tem-se a sensação de que este mesmo quadro branco e azul, com uma embarcação etérea, em negro, nunca terá a mesma aparência sob um fundo de outra cor. Luminosidade, bordas e cores não são gerados de modo isolado, mas simultâneo, e a percepção de um elemento afeta a dos outros, pois a forma do navio se casa com sua cor e com outras cores, com sua forma e outras formas. (CAPPARELLI, et al., 2000, p. 75)

Em relação ao título do poema, *Navio*, é válido ressaltar que, no contexto cibercultural, são utilizados termos náuticos (navegar, redes, internauta, cibernauta, piratear, *surf*- termo em inglês) que retomam um contexto histórico marcado, o das grandes navegações, quando o homem avançou suas fronteiras e o seu conhecimento por meio das grandes embarcações, ou seja, são retomadas terminologias de uma tecnologia anterior para

esse novo contexto que é tido como tão revolucionário na história da humanidade quanto o foram as navegações seiscentistas.

No poema, *Navio* é a grande metáfora do ser humano. É um outro a que o eu-lírico se refere. É o ser humano que navega, que cruza os mares, que se desenvolve e explora o mundo, é a vida do ser humano que passa em meio à velocidade globalizada. Do mesmo modo que “Navio” se constitui metáfora do ser humano, o “Mar” do verso “Neste Mar” se constitui metáfora de vida/existência, fazendo com que o poema possa ser compreendido como uma alegoria do homem na situação contemporânea e suas relações com o universo digital, das novas técnicas de comunicação, do avanço da ciência e da tecnologia.

Na configuração sonora do poema, que emerge do trabalho com a linguagem, há a assonância de “a” em “a vida”, “a vinda”, “a volta”, “Bombaim”, “Mombassa”, “fumaça”, que dá amplitude ao “Mar” colocado em letra maiúscula, uma vez que “Mar” faz uma referência de espaço com sentido metafórico, ou seja, mar é um espaço que significa vida/existência, não é uma vida particular, mas uma vida conjunta do ser humano enquanto espécie que habita o espaço terrestre, é uma vida em humanidade, daí o sentido de amplitude desse “Mar”.

Esse sentido de “Mar estabelecido como metáfora se constrói não só pelo dêitico “Neste” do verso “Neste Mar”, e da amplitude potencializada pelo nível sonoro da linguagem verbal, mas também a partir da própria configuração visual do poema.

Quando visualizamos o poema digital *Navio* os elementos visuais do poema visual são mantidos, porém sob outra perspectiva, como se o leitor pudesse olhar o mar visto de cima, como a superfície do globo terrestre que inicia o poema. Segue uma imagem capturada do poema:

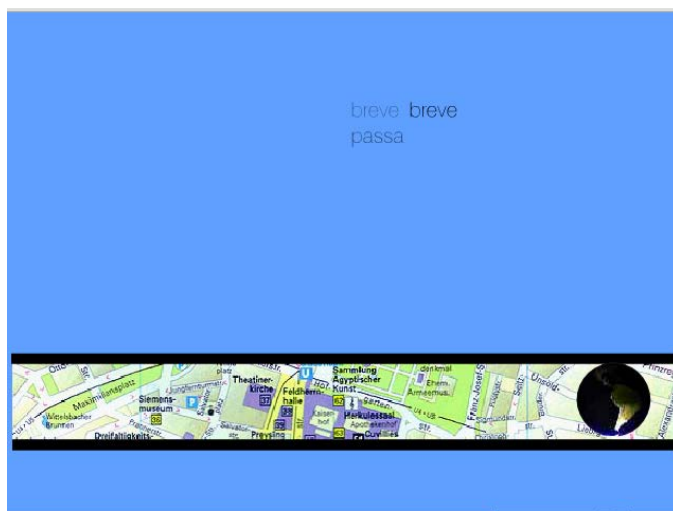


Figura 15. Imagem capturada do ciberpoema *Navio*, disponível em: http://www.ciberpoesia.com.br/ciber_navio.htm

O ciberpoema tem início com um fundo preto e um globo terrestre girando rapidamente. O leitor deve clicar no globo e no fundo azul que se abre para iniciar a leitura do texto verbal. Na parte inferior da tela há uma faixa à altura do globo que continua girando numa velocidade muito rápida em relação à velocidade real do globo terrestre, indicando a passagem breve dos dias ou a rapidez da existência num mundo que abole distâncias geográficas e temporais, tal como é o mundo contemporâneo. As imagens que passam nesta faixa são altamente significativas. Há imagens com a localização de cidades, mapas com indicação rodoviária, imagens de satélite mais aproximadas e mais distantes, mapas físicos visualizados por satélite que indicam o relevo e a temperatura da superfície, e há também imagens microscópicas, visualizadas por microscópios eletrônicos. Cada imagem é alternada com a passagem de “um rolo de fumaça”, que poderiam ser nuvens que rapidamente tomam forma e se desfazem. A produção de imagens dessa natureza é possível apenas a partir do desenvolvimento da ciência e da tecnologia contemporânea. São coisas a que os olhos humanos têm acesso que eram impossíveis de serem acessadas no passado quando o mundo era desconhecido dos próprios seres humanos.

Quando o eu-lírico fala de “Mar” não está se referindo ao mar Mediterrâneo ou Adriático, pois “Mar” é, efetivamente, uma metáfora de vida, de existência da humanidade. O poema indica isso por meio dos recursos visuais, tais como o globo terrestre girando rapidamente e as imagens de mapas, imagens de satélite e imagens microscópicas alternando-se. No período das grandes navegações os mapas cartográficos, produzidos artesanalmente sem a exatidão técnica das informações, levaram o homem a desbravar o mundo. Hoje, como mostra o poema, é possível que o homem tenha a sua disposição mapas de diversos formatos e dimensões com exatidão de informações gráficas e numéricas, o homem tem a sua disposição imagens de satélite que permitem que o ser humano olhe para o mundo numa perspectiva que é exterior a ele mesmo. O homem navega por esse mundo, e pelo seu exterior, seja um astronauta que olha a terra de uma nave espacial, seja um internauta de qualquer parte do mundo que olha para esse mundo capturado por satélites. Hoje o homem navega sem limites para o desvendamento do mundo.

Quando observamos esses elementos apresentados pelo eu-lírico, a saber, um mapa físico, uma imagem de satélite, uma imagem microscópica, podemos perceber que efetivamente o poema digital evoca sentidos não apenas por meio da sua materialidade verbal, mas também por meio da materialidade visual e de movimento, uma vez que essas imagens vão se alternando infinitamente na tela do computador. Assim, ao evocar tais imagens, o eu-

lírico parece tematizar a ausência das distâncias já que tudo foi aproximado, e tudo é muito rápido, conforme os versos “a vida / é breve/ a vinda / breve”.

O eu-lírico quer chamar atenção para a questão geográfica e para o conhecimento tecnológico e científico que patrocinaram tecnologias capazes de fazer esse rastreamento geográfico. Desse modo, o poema trata das desterritorialidades, da abolição das distâncias físicas e, ao mesmo tempo, da quase inexistência de barreiras para a própria ciência e para a tecnologia, uma vez que quase todos os elementos do globo terrestre já foram cientificamente capturados e analisados. Isso é tão maravilhoso que provoca o desvendamento do mundo. Assim como os navios desvendaram o mundo na época das grandes navegações, a tecnologia e o conhecimento científico desvendam, hoje, o mundo e seus mistérios.

No entanto, existe uma contradição, pois mesmo com o desenvolvimento de todo o conhecimento das questões científicas e tecnológicas do mundo, o homem não tem conseguido encontrar condições de vivência digna para toda a humanidade, não tem conseguido diminuir as desigualdades sociais, não tem conseguido acabar com as guerras e a fome no mundo, não tem conseguido solucionar as mazelas humanas. A abolição das distâncias possibilita o conhecimento macro e microscópico de tudo o que há no mundo, como um conhecimento total, porém, é um conhecimento restrito. A desagregação de valores e a desigualdade humana aumentam conforme aumenta a velocidade dos meios de comunicação e de transportes no mundo por meio da globalização. Conforme o pensamento de Isaac Asimov (1988, p.281), o aspecto mais triste da vida neste momento é que a ciência acumula conhecimento mais rápido do que a sociedade acumula sabedoria, “the saddest aspect of life right now is that science gathers knowledge faster than society gathers wisdom”. Esta perspectiva crítica do mundo contemporâneo parece permear o poema quando observamos o fato de o eu-lírico evocar três cidades: “Rio”, “Bombaim” e “Mombassa”. O Rio de Janeiro, (América do Sul - Brasil), Bombaim (Índia) e Mombassa (Quênia - África) são cidades que estão em distâncias grandes entre si geograficamente, mas que se aproximam em função de serem grandes cidades, litorâneas, situadas em zonas do globo caracterizadas pelo subdesenvolvimento, seja total ou parcialmente, e pela desigualdade social. Assim, quando o eu-lírico evoca justamente essas três cidades, caracterizadas e aproximadas pelas mazelas humanas, evoca a contradição do desenvolvimento tecnológico e científico do mundo. Além disso, no nível sonoro da linguagem, podemos perceber que a aliteração de “b” e “p” em “breve”, “Bombaim”, “Mombassa”, “pra” e “passa”, com adição de repetição, produz um ritmo rápido ao poema, figurando a velocidade do contexto contemporâneo que

impede o homem de perceber o que aproxima essas três cidades. A velocidade do desenvolvimento da ciência é contraditória, pois a humanidade padece em um ritmo ainda mais acelerado.

O uso de advérbios de lugar no poema enfatiza a velocidade de locomoção tanto no tempo quanto no espaço. A marcação espacial suscitada pelo eu-lírico, no primeiro verso - Neste mar – refere-se ao conjunto de circunstâncias sociais, econômicas e geográficas corporificadas pelas três cidades: Rio de Janeiro, Bombaim e Mombassa. Além disso, há outras duas marcações espaciais: o barqueiro (Caronte) está “em sua barca” e o besouro “na vidraça”. Caronte é uma figura mitológica que carrega, com sua barca, os que morrem, e os leva do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. A brevidade da vida da qual fala o eu-lírico é tal como a viagem de Caronte levando os mortos em sua barca. A velocidade do homem (do navio) é igual à velocidade de Caronte quando levava os mortos ao inferno. De uma comparação mitológica e grandiosa, o eu-lírico passa a uma comparação simples e prosaica quando evoca a figura de um inseto, um besouro sob a chuva na vidraça. Passa, assim, de um mundo amplo para uma imagem tão pequena em uma vidraça. Essa figuração retoma a contradição de que o homem é tão capaz de conhecer tudo tão de perto, e tão de longe, mas não conhece a si próprio e ao outro, pois é fragmentado.

A fragmentação está presente na própria forma de apresentação do *ciberpoema Navio*, pois não é possível lê-lo como um todo. Em movimento as palavras surgem e desaparecem em vários pontos no quadro azul. Cabe ao leitor perceber a passagem e o aparecimento das palavras. Além do movimento das imagens na faixa na parte inferior da tela que vão passando e alternando-se, e o globo terrestre que fica girando rapidamente, as palavras surgem também rapidamente como fragmentos em movimento sobre o fundo azul do poema.

Assim, o sentido de velocidade e brevidade da vida em que as distâncias são abolidas se constitui não somente por meio do texto verbal, por meio das imagens, e por meio do nível sonoro do poema, mas também se constitui por meio do movimento, que se configura nas imagens e na apresentação do texto, e por meio da interatividade. Nos versos “Breve breve / passa passa”, as palavras, “breve” e “passa”, alternam-se em uma repetição contínua e infinita que depende de um *click* do leitor para interrompê-las e o texto verbal ter sequência. Esse aspecto de interatividade do poema impede que o leitor tenha acesso a todo o texto verbal, pois necessita que o leitor queira desvendá-lo, que seja um leitor que saiba interagir com essas novas tecnologias, e que aceite esse modo de interação, que aceite essa provocação de sentido que necessita de um clique para que os versos prossigam. O leitor deve clicar para

desvendar os versos seguintes em que a fragmentação do homem nesse mundo dinâmico e problemático é reiterada. Ao clicar, logo seguem as comparações da brevidade da vida relacionadas à viagem de Caronte com os mortos e à figura de um besouro na vidraça. Nos versos seguintes, a palavra vidraça perde suas duas últimas sílabas e a partir do verso “na vi”, e o eu-lírico retoma a palavra “navio” de maneira fragmentada em três versos. A sílaba *na* se separa de *vi*, do mesmo modo que se separa do fonema [o], que se transforma em um globo terrestre. Essa é uma imagem muito representativa da metáfora de “Mar” no poema, que é um “Mar” global. Esse pequeno globo terrestre, em que o fonema [o] se transformou, é um *link* para o reinício do texto verbal (basta clicar novamente no fundo azul), uma vez que a velocidade do texto pode exigir que o leitor faça a leitura mais de uma vez.

O outro globo terrestre que gira à altura da faixa de imagens também é um *link* que, ao ser clicado, deixa toda a imagem em preto, exceto o globo, que continua girando. Isso pode representar que a velocidade da vida continua e os problemas da humanidade também. O Navio (o homem) atua sobre o globo, pois foi ele quem ditou o ritmo rápido da “viagem” “Neste Mar” global. No entanto, o fundo em preto, revela que, por mais que o homem tenha desvendado o mundo nas questões científicas e tecnológicas, ainda está na escuridão no que diz respeito aos problemas da humanidade.

Como procuramos mostrar, os sentidos do poema digital emergem da relação entre os vários estratos inerentes ao texto verbal e os elementos que constituem a visualidade, o movimento e a interatividade. São vários sistemas semióticos que, juntos, produzem sentidos ao poema como um todo.

4.2 POEMA CIBERNÉTICO

O poema *Cibernético*, de autoria do poeta português Antero de Alda, está disponível em: <http://www.anterodealda.com/poema_cibernetico.htm>.

De acordo com Torres (s.d), embora o trabalho mais conhecido do autor seja o da poesia visual, com que participou em várias exposições coletivas do grupo de poesia experimental portuguesa, Antero de Alda tem aberto recentemente caminhos novos no que diz respeito à poesia animada por computador, introduzindo várias técnicas de interação e multimedialidade nos seus trabalhos, através de programação em *Javascript* e em *Flash*.

A sua série de *Scriptpoemas*, da qual faz parte o poema que iremos analisar, representa para Torres, de um modo caligramático, a relação entre significado e significante no signo

digital. Através da repetição da palavra “Poema”, apresentam-se variações ao nível da expressão que conferem à relação sígnica uma motivação pouco usual. Assim, o “poema-flutuante” flutua, o “poema-elástico” estica, o “poema ao vento” voa, o “poema-reflexo” reflete, o “poema de passagem” passa, tal como o *poema Puzzle* que abordamos como exemplo no elemento composicional imagem, em que a imagem se desfaz em pedaços:

A programação do poema e do objeto pelo conteúdo da sua expressão pode estar enraizada na ideia de que há uma coincidência das palavras com as coisas que a poesia pode revelar. Fenomenologia do digital, aqui, descritivo e criativo se ligam, no sentido de desautomatizar a percepção banalizada que temos do novo paradigma digital que se vai impondo. (TORRES, R. s.d)

No caso deste poema, o *poema Cibernético* - que integra a série de *Scriptpoemas* do autor - ao abrirmos a página no navegador, inicia-se o texto em letras brancas em uma tela preta, imitando-se as telas de inicialização de computadores e seus programas, como se vê na figura 16 a seguir:

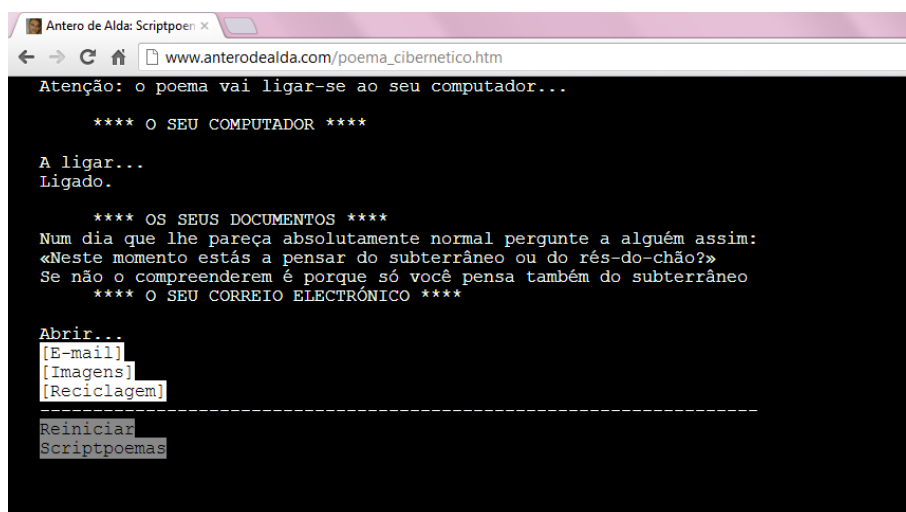


Figura 16. Imagem capturada do *poema Cibernético*.

A velocidade com que o texto aparece e a configuração entre a fonte e a cor do fundo fazem analogia com a tela do sistema operacional do computador, especificamente do MS-DOS, com a utilização de *Prompt* de comando desse sistema operacional, ou seja, um programa do sistema que interpreta linhas de comandos dadas pelo usuário ou pré-determinadas na programação. Desse modo, embora o poema não tenha imagens em sua configuração, a própria organização do fundo em preto e das letras na página, que se assemelha à configuração do sistema operacional do computador, constitui uma imagem.

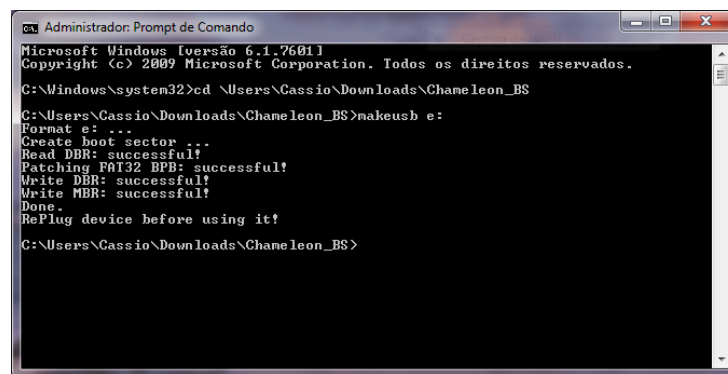


Figura 17. Exemplo de *Prompt de Comando* do sistema operacional

A configuração visual produz a significação de que o poema, e não um sistema de inicialização, entra como um comando no sistema operacional do computador visualizado pelo leitor. No *poema Cibernético*¹⁷, o eu-lírico se posiciona como se ele fosse o sistema operacional. “Atenção: O poema vai ligar-se ao seu computador...” e “A ligar.../Ligado” reforçam esse sentido de figuração.

O poema, portanto, é constituído com a forma de um sistema operacional: “O SEU COMPUTADOR”, que está ligado; “OS SEUS DOCUMENTOS”; e “O SEU CORREIO ELETRÔNICO” dividido em “E-mail”, “Imagens” e “Reciclagem”.

Considerando que em toda situação comunicativa, conforme Jakobson (1969, p.122), há o remetente que envia uma mensagem a um destinatário, que necessita de um contexto compreensível para ser eficaz, assim como um código comum a ambos e, por último um canal, que será uma conexão “psicológica entre o remetente e o destinatário”, a situação comunicacional do poema *Cibernético* se configura em um contexto ficcional que é o sistema operacional. Por meio desse sistema o eu-lírico, como emissor, se configura e permite o acesso a uma caixa de e-mail, que é o canal por meio do qual o receptor ou destinatário é um suposto usuário do computador e da caixa de e-mail. Assim, o eu-lírico, que está praticamente ausente por ser uma figuração do sistema operacional, estabelece uma relação de interlocução com um interlocutor imaginário que é um usuário de uma caixa de e-mail, ou seja, o eu lírico é um sistema operacional, que constitui um texto, sendo este uma caixa de e-mail, que tem um usuário, um interlocutor do eu-lírico, que também é um interlocutor intratextual, que, em última instância, pode ser qualquer leitor virtual que leia o poema e que ocupe o lugar do destinatário intratextual do poema.

¹⁷ Originada do grego κυβερνητικός, a palavra **cibernético**, significa, de acordo com o dicionário Houaiss, a **arte do piloto**, e a cibernética seria o estudo comparativo dos sistemas e mecanismos de controle automático, regulação e comunicação nos seres vivos e nas máquinas.

O poema é uma figuração do gênero e-mail. O e-mail, de acordo com Paiva (2004, s.p),

é um gênero eletrônico escrito, com características típicas de memorando, bilhete, carta, conversa face a face e telefônica, cuja representação adquire ora a forma de monólogo ora de diálogo e que se distingue de outros tipos de mensagens devido a características bastante peculiares de seu meio de transmissão, em especial a velocidade e a assincronia na comunicação entre usuários de computadores.

Por meio da caixa de e-mail o interlocutor intratextual recebe mensagens de e-mail de outros sujeitos, ou remetentes. Essas mensagens recebidas e as mensagens do usuário intratextual permitem um desvendamento desse sujeito, desse eu, que é o usuário do e-mail e que, em última instância pode ser qualquer leitor que se identifique com esse interlocutor.

O sistema operacional está sempre estabelecendo uma comunicação com o interlocutor intratextual, por meio da organização em “O SEU” computador, documentos, correio eletrônico.

Em “os seus documentos” há o seguinte texto verbal:

Num dia que lhe pareça absolutamente normal pergunte a alguém assim:
«Neste momento estás a pensar do subterrâneo ou do rés-do-chão?»
Se não o compreenderem é porque só você pensa também do subterrâneo

Como um texto introdutório de leitura, essa pergunta direciona o leitor. O que é este subterrâneo? Será uma forma de compreender, pensar as coisas de maneira mais profunda, mais crítica e reflexiva do que de maneira superficial, do rés-do-chão? Por ser um “arquivo” dos “seus documentos”, trata-se de algo importante na configuração que se apresenta.

Em “O SEU CORREIO ELETRÔNICO”, há a solicitação “Abrir...”. E há a “Inbox” e a “Outbox”. Desse modo, podemos verificar a configuração específica do gênero textual e-mail na configuração do poema.

Ao clicarmos sobre a *Inbox* (a caixa de entrada que pressupõe mensagens recebidas) há três *e-mails* para serem lidos, cujos assuntos são três máximas latinas:

[DEMO DAT QUOD HABET]
[BONI PASTORIS EST TONDERE PECUS, NON DEGLUDERE]
[MALA CAUSA EM CONTENTAS]

Cada “e-mail” aparece com um “assunto” em latim. Se nos atentarmos veremos que ‘*Demo dat quod habet*’ é uma máxima latina, cuja tradução seria: ‘Dá os bens que tem’. E ‘*Boni pastoris est tondere pecus, non degludere*’ (trad. ‘O bom pastor tosa as ovelhas, não as

esfola’) é uma frase do imperador romano Tibério¹⁸ dita ao se referir aos governadores que cobravam impostos onerosos. E ‘*Mala causa em contendás*’ (trad. ‘Má causa em contendás’), faz analogia com a frase de Ovídio¹⁹ ‘*Mala causa silenta est*’. (trad. ‘De uma causa má não se deve falar’). Assim, ditos antigos são retomados.

Ao abrirmos cada uma das mensagens da ‘Inbox’, aparecem consecutivamente, após cada máxima, uma quadra, estrofe poética comum na composição de versos populares:

[DEMO DAT QUOD HABET] >

Afirmas tu que me dás
O coração, e por bem.
Pois fico de pé atrás:
Ninguém dá o que não tem.

[BONI PASTORIS EST TONDERE PECUS, NON DEGLUDERE] >

Pedes de mais. É malsã
A ideia que me aconselhas.
O bom pastor tira a lã,
Não tira a pele às ovelhas.

[MALA CAUSA EM CONTENDAS] >

Não te metas em contendás
De que possas sair mal.
Má causa, nunca a defendas,
Mesmo no melhor tribunal.

A *quadrinha*, também conhecida como *trova*, consiste em uma estrofe de quatro versos, sendo uma forma fixa de poema conhecida desde a Idade Média de caráter popular ou folclórico que apresenta várias métricas, sobretudo a redondilha maior (de sete sílabas) como é o caso das quadrinhas do poema que estamos analisando, que apresentam também rimas alternadas (ABAB). A quadrinha é de origem lusitana e atraiu a atenção de Fernando Pessoa em “*Quadras ao Gosto Popular*” (1965). Para Pessoa (1972), “a quadra é um vaso de flores que o povo põe à janela da sua alma. Da órbita triste do vaso escuro a graça exilada das flores atreve o seu olhar de alegria”. O poeta português Antero de Alda retoma a forma da quadrinha na produção do poema digital.

Ao mesmo tempo, vê-se uma junção inusitada entre o uso dos elementos de uma caixa de e-mail, elementos da cultura digital, associados ao universo das máximas latinas

¹⁸ SUETÔNIO. *As vidas dos doze céсарes, A vida de Tibério*. Cap. 32, 2. Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Tiberius*.html

¹⁹ OVÍDIO. *Ex Ponto. Liber III*. 147. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.ponto3.shtml>>

pertencentes à cultura clássica, assim como se faz uso da forma da caixa de e-mail e sua textualidade associada com o uso de quadrinhas populares em versos heptassílabos. Tais associações agregam, assim, formas tradicionais com formas modernas ou contemporâneas.

É necessário considerar que, como um eu-lírico propôs a forma do e-mail, cada máxima e cada mensagem enviada em forma de quadrinha pode ter por remetentes sujeitos diferentes que enviaram mensagens ao interlocutor intratextual, o destinatário ou o usuário da caixa de e-mail.

Pela primeira máxima e pela quadrinha que se segue, a ideia é de que, para o sujeito que enviou a mensagem, o interlocutor intratextual é alguém que não dá atenção às questões sentimentais já que os versos falam de alguém que não tem coração, ou seja, que não tem afeto, sentimentos, sendo, portanto, alguém incapaz de amar. Pela segunda máxima e pela quadrinha, há uma imagem de que o usuário dessa caixa de e-mail parece ser alguém que exige muito dos outros, já que pelos versos é alguém que aconselha coisas ruins aos outros para o bem próprio. E a terceira é um conselho que o interlocutor recebe de um sujeito que parece se preocupar com o usuário da caixa de e-mail, já que pelos versos parece ser alguém que discute com os outros. Na verdade, as três máximas e as quadrinhas já são uma espécie de conselho ao interlocutor, que vem em forma de crítica. Uma das características da quadrinha é esse tom de conselho por seu caráter popular.

Como se pode notar, a *Inbox* é composta de mensagens recebidas pelo usuário da caixa de e-mail e todas as mensagens pressupõem percepções que outros sujeitos têm dele. Sendo o eu-lírico do poema o sistema operacional do computador, a apresentação da caixa de entrada figura no poema uma espécie de “formação imaginária” do usuário do e-mail, construída por aqueles que com ele se relacionam. A caixa de e-mail caracteriza esse interlocutor, esse usuário de e-mail.

Se considerarmos que a caixa de entrada é o local de receber mensagens num contexto dialógico, logo, a caixa de saída (*Outbox*) será a resposta do interlocutor. No entanto, “Não existem mensagens neste item”. Na *Outbox*, não há mensagens, pois o interlocutor prefere não interagir com os outros, ou se exime de exprimir-se para outros.

O tópico seguinte é “Imagens”, dividido em: [A sua imagem], [O seu perfil] e [Os seus favoritos]. Em “A sua imagem” aparece outra máxima latina: “PRONA VENIT CUPIDIS IN SUA VOTA FIDES”, cuja tradução seria: “Que venham bons desejos em sua promessa de fé”. Em “O seu perfil” a seguinte quadrinha se abre:

Em simples pedra bonita
Viste um topázio a arder.
Facilmente se acredita
Naquilo que mais se quer.

“A sua imagem” representa uma perspectiva sobre quem é o usuário da caixa de e-mail. Por ser alguém capaz de ver numa simples pedra uma pedra preciosa, pode ser alguém, um usuário, que tem por perspectiva coisas boas, alguém que acredita no sonho, que tem fé. Considerando que o interlocutor, em última instância, são os leitores, essa imagem é uma mensagem positiva para o leitor.

Em “Os seus favoritos”, há 1 item de 1, que também é uma outra quadrinha:

[NE SIS VERBOSUS, DUM VIS URBANUS HABERI] >

É regra de cortesia,
Em qualquer hora e lugar,
Não falar em demasia
E a tempo saber calar.

O espaço identificado como “Favoritos” em uma caixa de e-mail convencional se configura por ser um espaço em que o usuário arquiva suas mensagens mais importantes, facilitando o acesso a elas dentre as demais mensagens. No poema, o usuário da caixa de e-mail, o interlocutor intratextual, tem apenas um item como favorito. O título em latim ‘*Ne sis verbosus, dum vis urbanus haberi*’ (trad. Não fale em demasia se quiser ser bem visto) é uma frase do cônsul Cato²⁰, e a quadrinha tem um caráter moral em tom popular. Este item é favorito ao usuário da caixa de e-mail, que tem uma forma de se posicionar no mundo, por ele não gostar de pessoas que falam muito, ou seja, o interlocutor intratextual é alguém que sabe a hora de falar e a hora de calar. Por isso ele não responde aos e-mails na *Outbox*, uma vez que é um sujeito que prefere ouvir e refletir a falar muito. É mais prudente ouvir do que falar e talvez por isso esse interlocutor seja mal compreendido pelos sujeitos que lhe enviaram os e-mails na caixa de entrada.

Em “Reciclagem”, há outros três e-mails, assim como na caixa de entrada:

[PEDIBUS TIMOR ADDIT ALAS]
[MALA PARTA MALE DILABUNTUR]
[AUT VINCERE AUT MORI]

²⁰ MOORE, Hugh. *A dictionary of quotations from various authors in ancient and modern languages*. London: Whittaker, Treacher, & CO, 1831. Disponibilizado em: <<http://books.google.com.br/books?id=2wb-dMzaXw8C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>.

‘*Pedibus timor addit alas*’. (trad. ‘O medo põe-lhe asas nos pés’) é parte de um verso de Virgílio, em *A Eneida*.²¹ ‘*Mala parta male dilabuntur*’. (trad. ‘O diabo deu, o diabo levou’) é uma máxima latina.²² E ‘*Aut vincere aut mori*’. (‘Vencer ou morrer’) é uma frase de Cícero²³.

Ao abrimos a primeira mensagem da ‘Reciclagem’ vemos o seguinte:

[PEDIBUS TIMOR ADDIT ALAS] >

Até por cima de brasas
Há quem dê passos sem conta.
O medo às vezes põe asas
Nos pés de quem se amedronta.

Logo abaixo da quadrinha há o link “Verificar”, que retoma no contexto a ideia de comando a ser realizado, e o computador responde: “[an error occurred while processing this directive]”, um erro ocorreu ao processar essa diretriz. O medo é complexo demais para ser verificado.

Na próxima mensagem, há a seguinte quadrinha:

[MALA PARTA MALE DILABUNTUR] >

Dinheiro ganho no jogo
Nunca do jogo passou.
Tanto veio, foi-se logo
Água o deu, água o levou.

E a última quadrinha que se segue, a oitava:

[AUT VINCERE AUT MORI] >

Nem sempre é triste morrer.
Triste é viver sem sentido.
Antes a morte e vencer
Do que a vida e ser vencido.

‘Reciclagem’ é uma estrutura que não há numa caixa de e-mail convencional. É possível pensar essa “reciclagem” como um espaço em que há coisas que façam o interlocutor

²¹ VIRGÍLIO. *Aeneid VIII*. 224. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/verg.html>>.

²² Disponível em: KOCHER, Henerik. *Dicionário de Expressões e Frases Latinas*. Acesso em: <http://www.hkocher.info/minha_pagina/dicionario/m02.htm>.

²³ CÍCERO. *De Officiis III*, 114. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/cicero/off3.shtml#32>>.

pensar sobre a vida, sobre o seu comportamento e procurar melhorar. Afinal, as máximas latinas são ensinamentos.

Na primeira máxima, juntamente com a quadrinha, o interlocutor entende que os precavidos podem ir mais adiante do que aqueles que são afoitos, já que se comportam de forma mais cautelosa (os pés têm asas e pisam o chão com muito cuidado). Na segunda, tudo o que se ganha de forma ilícita não é duradouro. E a terceira, pode significar que viver com sentido é algo que faz a morte não parecer tão ruim. Se a vida é vivida produtivamente, de forma positiva, onde o ser se vê como alguém vencedor, a morte não é algo triste, pois não se termina a vida com sentimento de dívida, de incompletude.

A caixa de e-mail, da forma que se constitui, traça um perfil desse interlocutor, desse eu, pois uma caixa de e-mail é um lugar pessoal de comunicação. O poema vai se constituir a partir das diversas partes que constituem uma caixa de e-mail. À medida que essas diversas partes vão sendo desvendadas pelo leitor, elas delineiam uma espécie de apresentação do perfil desse interlocutor intratextual, ou desse usuário da caixa de e-mail, que é, em última instância, com quem o leitor virtual vai se identificar e também aprender. Por esse motivo, o poema tem um tom didático ao fazer uso das quadrinhas populares e das máximas latinas e que nos fazem refletir sobre a vida.

Logo abaixo da última quadrinha, há o seguinte link : [POEMA ELECTRÓNICO #1], que ao clicarmos surge: “> Your computer is always right, the human is always the problem...”. O computador funciona a partir de uma lógica matemática e operacional, e o ser humano não funciona assim. Quando o interlocutor do poema mostra ser suscetível ao medo, à ganância, aos sentimentos, mostra o quanto a vida humana é complexa.

O outro [POEMA ELECTRÓNICO #2] que diz o seguinte: “File not found... See again POEMA ELECTRÓNICO #1”, arquivo não encontrado, veja novamente o poema eletrônico #1, reitera a mensagem anterior.

O movimento de percorrer e explorar os *links* e o movimento das palavras, ao clicarmos, deixa evidente o caráter computacional que constitui a imagem deste poema, com a utilização de símbolos como: > (indicando a abertura do *link*), / (girando indicando carregamento do conteúdo gerado), um . (ponto, indicando o fechamento do conteúdo anterior), a cor vermelha grifada nas palavras indicando o *link* ativo, e as palavras a serem lidas grifadas em branco. O movimento também se configura na sequência de leitura que o leitor pode fazer do “sistema”. Em nossa análise realizamos uma leitura na sequência vertical dos *links* disponíveis, mas, assim como os arquivos do computador, cada usuário acessa o

conteúdo de maneira diversa. Isso caracteriza o aspecto da interatividade, pois o poema pressupõe um leitor que tenha um letramento digital, que seja um leitor que conheça o gênero e-mail e que tenha domínio sobre o seu funcionamento e, assim, possa acessar cada categoria disposta no sistema pelo eu-lírico, e possa, como um usuário de e-mail e do computador, ocupar o lugar do destinatário intratextual do poema.

O som utilizado no poema não tem sua origem especificada pelo autor, mas podemos perceber que se trata de um som produzido a partir de uma motagem de várias sequências sonoras, dentre elas uma sequência de som produzida provavelmente por um violão, outra sequência de som eletronicamente elaborada, e uma outra sequência em piano, fazendo uma junção entre sons do passado e do presente. O som dá um caráter reflexivo e dinâmico à leitura dos ensinamentos das máximas e das quadrinhas.

Assim, como procuramos mostrar na leitura do poema *Navio*, a poesia digital estabelece uma relação entre passado e presente. No poema *Cibernético*, particularmente, há uma relação entre o contemporâneo, ao se trabalhar com o gênero textual e-mail, e com um universo muito anterior, ao se trabalhar com as quadrinhas populares e as máximas latinas. A construção do poema explora em um novo contexto e de uma nova maneira a estrutura poética tradicional e um gênero característico do universo digital, ou seja, elementos da tradição e elementos da contemporaneidade produzem novos sentidos. Essas associações entre o tradicional e o contemporâneo são possíveis na poesia digital por meio da palavra e sua relação com imagem, com o som, com o movimento e com os elementos que permitem a interatividade do leitor. Esses vários sistemas semióticos permitem possibilidades infinitas de criação. Ler poesia digital é deslindar esses vários sistemas semióticos, uma vez que os sentidos da poesia digital são multiplicativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O advento das tecnologias digitais altera o espaço da escrita, modificando, por conseguinte, os modos como autores e leitores se relacionam com os textos. Conforme Lemke (2010, p.467) “a troca de informações, a colaboração acadêmica e nos negócios e até mesmo a diversão e as compras tornar-se-ão brevemente muito mais globais e interculturais do que já foram na história humana”. Desse modo, há mudanças promovidas nos letramentos que envolvem novos usos da escrita. Os novos letramentos promovidos pelo ciberespaço requerem tanto por parte de autores quanto dos leitores o desenvolvimento de habilidades multimidiáticas, requerendo a utilização de diferentes sistemas semióticos, além do uso dos recursos tecnológicos ou técnicos que acercam o texto. Nesse sentido, a representação eletrônica de textos possibilita imensas e inovadoras possibilidades de construção de objetos literários.

Neste estudo procuramos compreender como se configura a poesia digital, um tipo de produção ficcional do ciberespaço, que suscita ou reclama por sentidos acessíveis àqueles que puderem desenvolver os multiletramentos pressupostos nas práticas sociais de uso das textualidades eletrônicas. A criação de poemas digitais consiste na incorporação do uso de vários sistemas semióticos: visual, verbal, sonoro, digital que contribuem para a formação de letramentos diversos, ou seja, práticas sociais da escrita que ultrapassam o verbal, contribuindo para a construção de novas formas literárias que possuem muitas semelhanças com os textos poéticos verbais conhecidos tradicionalmente. Para o poeta e pesquisador E. M. de Melo Castro:

as novas tecnologias e as suas capacidades não devem ser tomadas apenas como novos meios para realizar, de uma maneira diferente, velhas experiências e descobertas. Elas abrem, sim, novas possibilidades e perspectivas para o trabalho inventivo do poeta, na descoberta de novas poéticas do verbal e não-verbal, ao encontro das aberturas perceptivas do contemporâneo e das suas vertiginosas problemáticas vivenciais. (CASTRO, 2006, p.117).

Procuramos mostrar nesta pesquisa repertórios de compreensão da poesia digital. O termo “poesia digital” não define de maneira fixa o tipo de produção poética no ciberespaço, é uma denominação que elegemos para esta pesquisa, considerando os aportes teóricos citados. Não há uma definição rígida para as produções literárias no ciberespaço diante das novas e mais variadas formas que emergem, causando impactos nos paradigmas anteriores ao

universo digital, causando reflexões sobre o ler no impresso e o ler na tela de um computador, sobre as noções da tríade *autor - obra - leitor*, impondo desafios para a crítica e abrindo caminhos para novas pesquisas a fim de buscar parâmetros de compreensão para essas produções. O que procuramos compreender nesta pesquisa foram maneiras de ler a poesia produzida a partir de vários modos semióticos no contexto digital enquanto uma produção ficcional.

Ao estudarmos os aportes teóricos de leitura do texto poético procuramos enfatizar as especificidades de leitura de poesia, uma vez que a leitura de poesia digital retoma as especificidades da poesia tradicional em seus vários estratos significativos.

Ao abordarmos o contexto cultural das novas tecnologias, denominado cibercultura, procuramos evidenciar as diversas formas por meio das quais os textos ficcionais se apresentam no ciberespaço, a fim de diferenciar e buscar uma definição para o que concerne o objeto de nosso estudo, conforme procuramos mostrar, ao se tratar de um tipo de produção poética que não pode ocorrer em outro meio que não seja a tela do computador, cuja leitura efetiva se realiza somente por meio do computador com acesso à internet.

A partir do *corpus* selecionado e das leituras realizadas, verificamos cinco elementos composicionais característicos da poesia digital, a saber: a palavra, a imagem, o som, o movimento e a interatividade. Procuramos especificar cada um desses elementos partindo do pressuposto de que a matéria da poesia é histórica: o que muda a cada momento da história é como essa matéria é apresentada pela poesia e o modo como cada técnica desenvolvida na história também é matéria para o fazer poético. Afinal, a poesia digital surge em um *espaço de escrita* específico, ou seja, “o campo físico e visual definido por uma determinada tecnologia de escrita” (BOLTER, 1991 apud SOARES, 2010, p.3). Conforme Soares (2002) o espaço da escrita pode alterar o próprio traço ou sistema da escrita: da pedra como aos hieróglifos egípcios, do papiro a uma escrita mais cursiva no espaço do papel. Com o advento da imprensa, o traço da escrita se padroniza por meio das fontes criadas pelos impressores e que se propagaram para o universo digital. O espaço da escrita condiciona também a criação de gêneros e seus usos. Ao incluir a tela do computador como espaço de escrita, as possibilidades de criação textual são, certamente, expandidas uma vez que tais textos podem abarcar inúmeros sistemas semióticos, levando a possibilidades infinitas de criação.

Como foi possível verificarmos nas análises dos poemas digitais, há sempre uma relação entre os elementos da contemporaneidade com os elementos da tradição, seja a tradição lírica, seja a tradição cultural. Por ser um tipo de produção poética que soa novidade,

os autores parecem ter uma preocupação em fincar as suas expectativas em relação ao passado como forma de atribuir certo valor para sua produção. A ideia de teorema, o *oraculum*, o navio, o uso de máximas latinas e de quadrinhas populares denotam que a poesia digital não é uma forma totalmente nova, pois, enquanto poesia, resgata a tradição.

Cientes de que, em decorrência da novidade do tema, o assunto está em aberto para pesquisas em diversas vertentes, esperamos que essa pesquisa possa contribuir para o entendimento de como “olhar” para esse tipo de produção ficcional no ciberespaço, um olhar que estabelece um diálogo com o conhecimento teórico sobre o ler poético já sedimentado pela tradição e com as possibilidades de um olhar teórico que emerge do contexto cultural múltiplo em que estamos inseridos, uma vez que a poesia digital se configura pela expansão de elementos significativos, e, portanto, suscita novos letramentos. A palavra, imprescindível na poesia, está intimamente ligada aos elementos não-verbais do ciberespaço, passando a concorrer com outros sistemas semióticos. A imagem retoma desde o estrato gráfico até as imagens de síntese, potências de novas imagens. O som é emanado das palavras, do ritmo e de elementos musicais adicionados ao poema. O movimento conduz os olhos e os cliques do leitor na tela. E a interatividade apresenta possibilidades que permitem novos toques significativos do fazer e do ler poético.

REFERÊNCIAS

- AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. 9. ed. rev. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: menino antigo*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. São Paulo: FAPESP; Itu, SP: Autor; Belo Horizonte, MG: Veredas & Cenários, 2008.
- _____. *Poesia Digital: negociações como os aspectos digitais: teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar Editora; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bionde Prods; FAPESP, 2010.
- _____. *Tecno-arte-poesia: análises de procedimentos*. Revista Interact – Interfaces, Ed.15. Disponível em: <<http://www.interact.com.pt/pt/ed15/interfaces/tecno-arte-poesia>>. Acesso em: 10/2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Trad. Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.l]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.
- ASIMOV, Isaac. *Book of Science and Nature Quotations*. New York: Blue Cliff Editions, 1988.
- AVERBUCK, Ligia Morrone. A poesia e a escola. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. 7. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. p. 63-83.
- BARTHES, Roland. *S/Z – uma análise da novella Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1992.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 3.^a Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A modernidade e os modernos*. 2.ed. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. Tradução: J. Guinsburg e Ingrid Dormien. Organização: Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo. Cia das Letras, 1998.
- BOLTER, David Jay. *Writing space – the computer, hypertext, and the history of writing*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2ª ed. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, H. de. Píndaro, hoje. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973.

_____. *O direito à literatura. Vários escritos*. 3. ed. São Paulo; Duas Cidades, 1995.

CAPPARELLI, S; GRUSZYNKI, A. C.; KMOHAN, G. *Poesia visual, hipertexto e ciberpoesia*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 13, 2000. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3082/2358>>. Acesso em: 03/2011.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.

CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*, Rio de Janeiro, Alhambra, vol.1, 1978.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Vega, 1988.

_____. *Visão visual: 1961-1993*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. Videopoetry. *Visible Language*. New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. Providence, Rhode Island, EUA, Rhode Island School of Design, 30.2, p.138-149, mai. 1996. Disponível em: <http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm>. Acesso em: 10/2011.

_____. *O caminho do leve*. Porto: Museus Serralves, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Trad. Maros Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHARTIER, Roger. Prefácio. In: _____. (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo : Estação liberdade, 1996, pp. 19-22.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.

CÍCERO. *De Officiis III*, 114. Disponível em:<<http://www.thelatinlibrary.com/cicero/off3.shtml#32>>. Acesso em: 10/2011.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e Pintura. In: Bonnici, T.; Zolin, L. O. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. pp.355 -368

_____; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. rev. e ampl. Maringá, PR: Eduem, 2009. p. 57-89.

COPE, B.; KALANTZIS, M. *Multiliteracies*. Literacy Learning and the Design of Social Futures. London and New York: Routledge, 2000.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 93-131.

_____. Periodização e história literária. In: SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de Teoria Literária*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

DOCTOROVICH, Fabio. *Hacia el dominio digital – Poesía e informática em Argentina*. DOC(K)S 3.21/22/23/24, Ajaccio, France,1999. pp. 146-159. Disponível em:<http://www.aeroedita.org/FRAMEset_1_biblio.htm>. Acesso em 04/2012.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

DUBY, Georges. *A Idade Média na França. De Hugo Capeto a Joana D'Arc*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELIOT, T.S. *A Essência da Poesia; estudos e ensaios*. Trad. de Maria Luíza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Harvard University Press: London, 1980.

FRANCHETTI, Paulo. *Poesia e Técnica: Poesia Concreta*. Sibila – Poesia e Crítica literária [online]. 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/poesia-e-tecnica/poesia-concreta/3109>>. Acesso em: 04/2012.

FUNKHOUSER, Christopher. *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms*, 1959-1995. Tuscaloosa, Alabama, EUA: The University of Alabama Press, 2007.

GIBSON, J. J. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1986.

GLAZIER, Loss Pequeno. *Digital poetics: the making of e-poetries*. Tuscaloosa, Alabama, USA: The University of Alabama Press, 2002.

GUMBRECHT, H.U. *Modernização dos sentidos*. Lawrence Flores Pereira (trad.). VI. Epílogo. 1. A mídia Literatura. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 297-319.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4 ed. Tomaz Tadeu da Silva e Quacira Lopes Louro (trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HANSEN, J. A. Reorientações no campo da leitura literária. In: ABREU, M. ; SCHAPOCHNIK, N. *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas : Mercado de Letras, 2005.

HAYLES, Katherine. *Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário*. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trad. Albert Hofstadter. New York. Harper & Fila: Perennial Library, 1971.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 305 – 357.

_____. *Pour une esthétique de la réception*. Tradução Claude Millard. Paris: Editions Gallimard, 1978.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KAC, Eduardo. *Introduction. Visible Language, New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies*. Providence, Rhode Island, EUA, Rhode Island School of Design, EUA, 1996, n. 30.2, p.98-101.

_____. *Holopoetry 1983 – 1990*. Museum of Holography: New York, 1990.

KIRCHOF, Edgar Roberto. O desaparecimento do autor nas tramas da literatura digital: uma reflexão foucaultiana. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 34, n. 56, p. 47-63, jan./ jun. 2009. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/962/683>. Acesso em: 05/2012.

KLEIMAN, A. B. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: _____ *Os significados do letramento*. Campinas : Mercado de Letras, 1ª. ed. 1995, 7ª ed.2004.

KOCHER, Henerik. *Dicionário de Expressões e Frases Latinas*. Disponível em: <http://www.hkocher.info/minha_pagina/dicionario/m02.htm>. Acesso em: 10/2012.

KRESS, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. New York: Routledge, 2003.

_____. *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge, 2010.

_____;van LEEUWEN, T. *Multimodal discourses*. The modes and media of contemporary communication. London and New York: Routledge, 2001.

LANDOW, George. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in a Era of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, January, 1997.

LARSEN, Deena. *Hyperpoems and hyperpossibilities*. Colorado, EUA, 1992. 131 f. Tese (Master of Arts) – Department of English –Faculty of the Graduate School, University of Colorado, EUA.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEMOS, André. Cibercultura. Alguns pontos para compreender nossa época. In: LEMOS, André e CUNHA, Paulo (Orgs). *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina. 2003.

_____. *Anjos interativos e retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais*. [online]. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interativo.pdf>>. Acesso em: 02/2012

LEMKE, J. L. Letramento metamidiático: transformando significados e mídias. *Trabalhos em lingüística aplicada*, vol. 49, no. 2, Campinas, jul/dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132010000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 03/ 2012.

LUTZ, Theo. Textos estocásticos. In: BARBOSA, Pedro. *A Ciberliteratura: Criação Literária e Computador*. Lisboa, Cosmos, 1996, p. 133-4.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. Hipermídia: O labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI – A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 144-154.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

MALLARMÉ, S. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, poème*. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Française, 1914. Disponível em: <<http://www.math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>>. Acesso em: 06/2012.

McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro, 1998.

MENEZES, Philadelpho (org.). *POESIA SONORA: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo, Ed. EDUC, 1992.

MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. *Literatura em Rede: tradição e ruptura no ciberespaço*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2001. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/tese10.html>>. Acesso em 12/2012.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. *A literatura portuguesa*. 34. ed. reimp. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOORE, Hugh. *A dictionary of quotations from various authors in ancient and modern languages*. London: Whittaker, Treacher, & CO. 1831.

MORICONI, I. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NELSON, Theodor H. *Literary Machines 93.1*. Sausalito, California, EUA: Mindful Press, 1992.

OVÍDIO. *Ex Ponto. Liber III*. 147. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.ponto3.shtml>>. Acesso em: 10/2012.

PADIN, Clemente. El operador visual em La poesia experimental. In: _____. *La Poesía experimental Latinoamericana (1950 - 2000)*, 1996. Disponível em: <<http://boek861.com/padin/indice.htm>>. Acesso em: 02/2012.

PAIVA, V.L.M.O. E-mail: um novo gênero textual. In: MARCUSCHI, L.A. & XAVIER, A.C. (Orgs.) *Hipertextos e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.p.68-90. Disponível em: < <http://www.veramenezes.com/emailgenero.htm>>. Acesso em: 11/2012.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A dupla chama. Amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa - Obra Poética – Inéditas*. Cia. José Aguilar Editora - Rio de Janeiro, 1972.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *O discurso da poesia concreta: uma abordagem semiótica*. FFLCH/USP, 2008.

PIGNATARI, D.; PINTO, Luiz Angelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p.159-171.

_____. *Comunicação poética*. 3. ed. São Paulo: Editora Moraes, 1981.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. PARENTE, A. (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. In: REVISTA ARS, nº 2, ano 1. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 2003. p. 09-29. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>>. Acesso em: 06/2012.

POSTMAN, Neil. *Technopoly: the surrender of culture to technology*. Knopf, 1992.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura através de textos comentados*. 4.ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Linceu, 1973.

RAMOS, Samuel. Prólogo. Martin Heidegger. *Arte y Poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

RYBALKA, Michel. *O Pós-modernismo e a Literatura*. Trad. Adalberto de Oliveira Souza. Washington University, St. Louis, 1991 (manuscrito).

SÁ, Álvaro de. *Vanguarda – produto de comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: OLIVEIRA, A. C. M. & DE BRITO, Y. C. F. (org.) *Imagens técnicas*. São Paulo: Hacker Editores, 1998, pp. 167-178.

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leitura de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000402.pdf>>. Acesso em: 10/2011.

SÍMIAS. Ovo. In: *Poemas da Antologia Grega ou Palatina: séculos VII a. C. a V d. C.* Seleção, tradução, notas e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 42-43, 108-109.

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte : Autêntica, 1998.

_____. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. *Educação e Sociedade*. v.23, no. 81, Campinas, dez, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010173302002008100008&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 19 mar. 2012.

_____. *Letramento: um tema em três gêneros*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SUETÔNIO. *As vidas dos doze césores, A vida de Tibério*. Cap. 32, 2. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Tiberius*.html>. Acesso em: 10/2012.

TFOUNI, Leda Veridiana. *Letramento e alfabetização*. São Paulo : Cortez, 1995.

TORRES, Rui. *Poesia Experimental e Ciberliteratura: por uma literatura marginalizada*. Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa. Disponível em: <http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=96&Itemid=31&lang=#_ftn20>. Acesso em: 09/2012.

VALLIAS, André. (2006). *Poesia em contexto digital*. [online]. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1419/1130>> Acesso em: 11/2011.

VIRGÍLIO. *Aeneid VIII*. 224. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/verg.html>>. Acesso em: 10/2012.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução: José Palla e Carmo. 5.ed. Mira-Sintra, Mem Martins: Europa-America, 1971.

WOENSEL, Maurice Van. *Carmina Burana [Canções de Beuern]*. (trad., introd. e notas), São Paulo, Ars Poética, 1994.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. A leitura de poesia na escola. In: MENEGASSI, Renilson José (Org.). *Leitura e ensino*. Maringá: Eduem, 2005. p. 179-211.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: editora Senac, 2001.

Matéria da *Folha de S. Paulo*, "Poesia Digital". Publicada em 22 de setembro de 1999.

Ano 79, Nº 25.739. Disponível online em: <<http://acervo.folha.com.br/>>.

POESIA DIGITAL

Poetas criam em três dimensões na Internet

LAVÍNIA FÁVERO
free-lance para a Folha

Há muito tempo que poesia não significa mais um verso depois de outro. Desde o final do século passado, seguindo o exemplo do francês Stéphane Mallarmé, poetas vêm trabalhando uma maneira de escrever que não seja linear, que explore as possibilidades gráficas da página em branco.

A tecnologia vem sendo incorporada pelos poetas nessa missão. No começo deste século, movimentos como o futurismo e o dadaísmo fizeram a poesia engolir elementos como o barulho das máquinas, os diferentes formatos das letras tipográficas, os anúncios de produtos.

No Brasil, a tarefa de incorporar o aspecto visual ao textual foi levada a cabo por escritores como Augusto e Haroldo de Campos e recebeu o nome de poesia concreta.



Site de Lassi Pequeno Glazier

ta via entrevista com Augusto de Campos ao lado).

Mais recentemente, o vídeo e a música também vieram para a poesia, assim como os recursos oferecidos pelo computador.

A Internet desafia os escritores, mais uma vez, a mudar sua concepção de poesia.

Os recursos do meio possibilitam ao autor não só trabalhar com imagens e palavras, mas adicionar som e movimento às suas

criações e, além disso, alcançar um número muito maior de leitores e até entrar em contato direto com eles.

"Escrevendo para a Internet, eu pretendo alcançar as mesmas coisas que a maioria dos escritores pretende: evocar emoções e imagens, contar histórias. Só que, para isso, preciso pensar em três dimensões e em movimento", diz o poeta Koninos Zervos, da Escola de Arte da Griffith University, em Gold Coast, Austrália.

Os teóricos ainda não chegaram a uma definição sobre o nome que essa arte deve ter: alguns chamam de poesia digital, outros de cibepoesia, outros ainda preferem o termo hiperpoesia.

Mas a característica comum desses trabalhos é estimular todos os sentidos do leitor, bombando-o com uma série de elementos ao mesmo tempo e, muitas vezes, convidando-o a interagir no trabalho de criação.

A interatividade vem sendo usada de várias maneiras na poesia digital. Muitos poemas são compostos por links que podem ser abertos pelo leitor de diversas maneiras, mudando a estrutura original do texto.

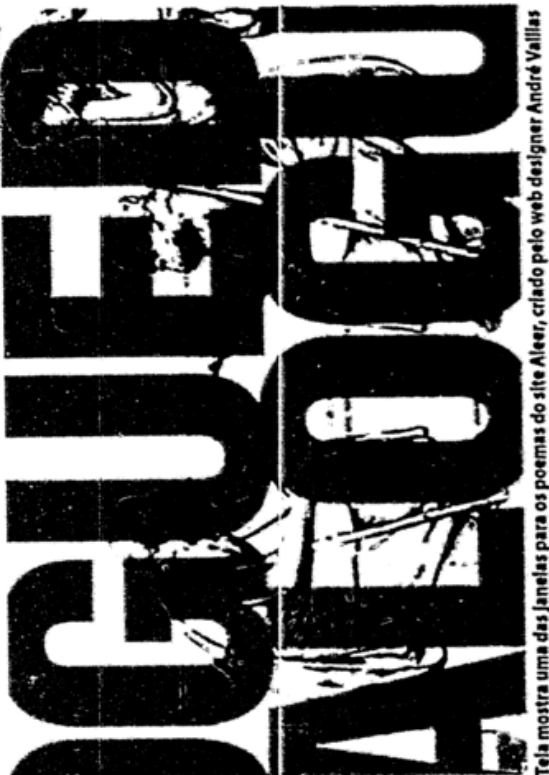
O poeta inglês Alicia Kirke, por exemplo, avisa aos leitores que seu poema é mutante: a cada sete dias, ele atualiza "Notas de um Músico Illegal" com contribuições mandadas por e-mail.

Vendo dessa maneira, tem-se a impressão de que os livros parecem sem graça e podem ficar para trás. Mas ainda falta muito para que isso aconteça.

"As tecnologias digitais começaram a afetar a atividade de escrever poesia. Esse desenvolvimento não ameaça suplantá-la, poesia em sua forma escrita e oral. Pelo contrário, traz o potencial de expandir e acentuar suas capacidades", diz o poeta e teórico nordestino Christopher Fun-

khouser.

Foto: Reprodução da Folha Imagem



Tela mostra uma das janelas para os poemas do site Aleer, criado pelo web designer André Vallias

Edição de Arte/Folha Imagem

Sites de poesia digital

Antologia
www.refusado.com.br/aleer
de poemas digitais de André Vallias
William Whitwell Walls
www.leonard.com/ind-walls
Galeria de arte on line. A sala Poem by Nari (tem Contemporary Wing) traz poemas que usam linguagem de computador
Michael Nari
www.aleer.org
Contra os hiperpoemas e os trabalhos que mesclam outros meios de telecomunicação de antes da rede
POETRY CENTER
www.buffalo.edu/pc/gallery

Poemas e links
para publicações on line e sites de teoria da literatura
John Oge
www2.splinet.net/joeb/aleer
A poeta mostra trabalhos seus e outros feitos em colaboração com Michael Nari
Michael Nari
www.buffalo.edu/pc/gallery/
www.buffalo.edu/pc/gallery/
O poema "Notas de um Músico Illegal" pode ser modificado pelo leitor via e-mail
Lassi Pequeno Glazier
www.buffalo.edu/pc/gallery/
O diretor do Centro de Poesia Eletrônica da State University of New

York at Buffalo tem poemas visuais e clássicos
www2.splinet.net/joeb/aleer
Elson Fróes faz poemas visuais e leituras digitais de textos de outros autores
www2.splinet.net/joeb/aleer
Artes
www2.splinet.net/joeb/aleer
Artes visuais modalidades de arte digital
www2.splinet.net/joeb/aleer
Peomas de Augusto de Campos
ensaios e vozes como a da poeta Gertrude Stein e do médico John Oge

Internet vai do soneto ao infinito

free-lance para a Folha

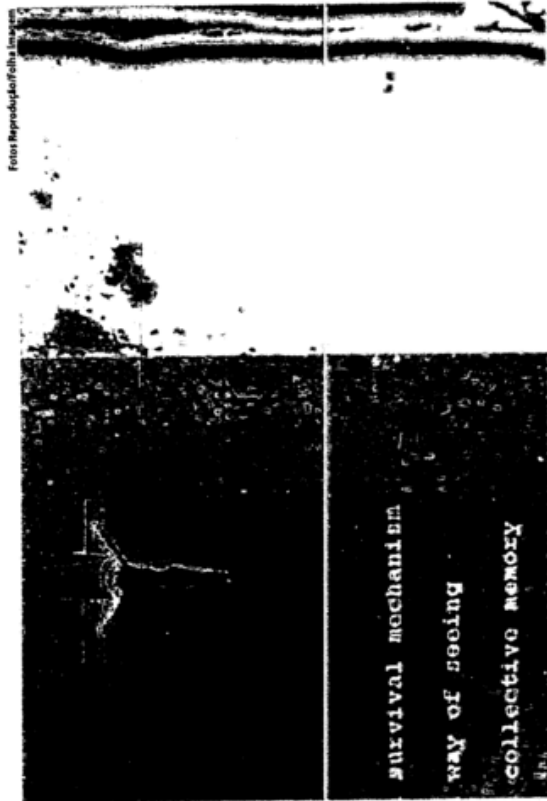
Augusto de Campos vai colocar no ar um novo site de poesia em breve (www.uol.com.br/augustodecampos). Confira a entrevista. *

Folha - Como será o site?
Augusto de Campos - Uma pequena antologia dos meus poemas, com algumas animações. Com os recursos digitais, posso mostrar meus poemas visuais integralmente. Como a web ainda tem muitas limitações de resolução e memória, deixei de lado as animações mais complexas.

Folha - A Internet pode trazer uma nova poesia?
Campos - Ela é uma espantosa-ônibus que aceita tudo, do soneto ao infinito. A linguagem especial, da qual a poesia concreta foi o ponto de partida, encontra nos computadores um ambiente ideal. Sempre disse que o domínio da informática não transforma ninguém em grande poeta. Mas vai ser cada vez mais difícil ignorar as potencialidades da linguagem digital. Autores tradicionais continuaram a usar o computador como mero processador de texto. Porém a possibilidade de lidar com espaço, cor, luz, som, música, movimento e imagem em múltiplas formas abre um imenso campo de trabalho e criação.

POESIA DIGITAL

Poemas na rede são montados via hipertexto



Fotos Reprodução/Folha Imagem

free-lance para a Folha

Hipertexto é um conceito criado pelo designer e pesquisador norte-americano Ted Nelson. Significa, originalmente, um texto que é ligado a outro texto.

A teoria da literatura mostra que todo texto consiste em uma série de camadas, e que cada autor traz em seu trabalho a influência de outros autores, mesmo que isso não seja explícito. A essa rede de influências dá-se o nome de intertexto.

A Internet permite que essas relações intertextuais fiquem claras e acessíveis ao leitor por meio dos links que o autor coloca em seu texto.

Idealmente, seria como compilar um livro que trouxesse grádos todos os livros citados nas notas de rodapé do autor.

Os autores ainda caminham nesse sentido, esbarrando nas dificuldades técnicas de colocar a



Entrada do site Proto

serviço do leitor uma rede tão grande de informações (quanto mais complexo o sistema, mais suscetível a erros ele está).

Enquanto isso, muitos se voltam para a própria linguagem usada pelos computadores (códigos binários, linhas de programação) para compor seus poemas.

O norte-americano Jim Rosenberg faz poemas diagramáticos, tentando reproduzir a estrutura

do pensamento. "Um diagrama é um instrumento maravilhoso para explicar uma informação complexa. Muitas pessoas procuram na arte um refúgio da complexidade. Para outras, a complexidade faz parte da vida, e elas vêem a arte como algo que pode ajudá-las a lidar com isso, em vez de se abster", diz, no livro "Visual Language".

São comuns textos feitos em colaboração com outros poetas que não se conhecem pessoalmente. A escritora californiana Janan Platt, por exemplo, tem uma série de poemas chamada "Trilogia da Lua" escrita com duas amigas virtuais, Sadie Woods e Meg-Wise Lawrence.

"A Internet me permite entrar em contato com artistas que eu nunca encontraria de outra forma. Amo saber que sexo, idade ou aparência não atrapalham quando trabalho em um projeto de colaboração pela Internet", diz.

Editoria de Arte, Folha Imagem



OPINIÃO

Afinal, o que é poesia?

MÔNICA RODRIGUES DA COSTA
Editora da Feltrinha

Qual é o lugar de onde os poetas falam? Próximo à vida comum ou aos livros e tratados críticos sobre arte? Um consenso entre poetas atravessa os séculos: poesia é arte construída, arquitetura de linguagem. Poesia é também um eterno referencial ao passado e ao presente.

Para o crítico Paul de Man, há um trânsito pelas diversas épocas históricas. E entre nações, a literatura incorpora todas as épocas e países.

Ha poetas que priorizam os sentimentos. Ha outros que enfocam a observação. Existem outros, ainda, que manipulam

formas como se fossem artesãos da palavra. Na poesia, sentimento e emoção transformam-se em versos e estrofes que recriam o mundo.

Os livros guardam a história do mundo, e um livro só pode conter todos os outros e todo o universo. Independentemente das inúmeras formas e gêneros de poesia, os escritores definem parte de seu tempo dedicando poesia e toda arte de expressão com a palavra, seja cantada, disposta numa tela de computador, conquistando movimento, dimensão, volume e cor, ou impressa num livro.

O trabalho do poeta será sempre o de aproximar o sentido de

uma forma ideal de expressão, representar seu objeto (como uma urna grega) ou um ser (uma musa), aproximando-os da existência real. Mas a arte não é a coisa ou a vida, de forma que sempre haverá distância entre a representação e a realidade. Escrever é um jogo e uma necessidade para alguns, como Kafka. O autor afirmou em carta a um amigo que sempre ficava anônimo na hora de escrever. "A definição de um escritor é a explicação de sua eficácia, até o ponto em que ele a possui. Ele é o bode expiatório da humanidade, torna possível aos homens gozar o pecado sem culpa, que se sem culpa."

Sites sobre teoria literária e digital

www.scrib.com/web/abney/
Webshop on line de poesia

www.secrel.com.br/leasia/
Arquivos de poesia e um dossê sobre poesia concreta

www.hrc.unimelb.ac.uk/
Arquivos sobre os aspectos políticos, históricos, culturais e sociológicos da cultura digital

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

www.west.brown.edu/cgac/cgacsci.html
Página de George Landow, professor de história da arte da Brown University (EUA), sobre hipertexto e teoria crítica

POESIA DIGITAL

Programas transformam micro em artista

free-lance para a Folha

Ser um poeta como Charles Baudelaire ou um filósofo como Immanuel Kant já não é mais tão difícil. Pelo menos no que diz respeito à forma. Programas de computador chamados geradores de texto são capazes de produzir poemas, textos e citações de acordo com formas preestabelecidas.

O princípio desses programas é o mesmo utilizado pelo pensamento básico humano: existe um banco de dados, organizado em classes ou categorias e regras para combinação desses dados.

Dessa maneira, é possível construir orações que usem o vocabulário e a estrutura das frases de um pensador ou escritor famoso.

Outros projetos mais impressionantes e avançados nessa área incluem programação em três dimensões e a interação da máquina com o homem. Alguns programas são capazes de aprender, guardando dados introduzidos pelo usuário e mudando sua forma de acordo com eles.

"Grammatron", do norte-americano Mark Amerika, é apontado como um dos projetos pioneiros na área de ficção para rede. "Grammatron" mistura páginas em movimento, imagens, música. Quem entra na página ouve um narrador ciborgue (veja entrevista na página 10).

Isso significa que estamos perto de realizar o ideal de inteligência artificial, de máquinas capazes de pensar como homens?

Ainda falta muito para que isso aconteça. Para reproduzir a inteligência humana, os programadores ainda precisam fazer com que as máquinas aprendam a interpretar dados e lidar com um número infinito de possibilidades. E isso é mais amplo do que as capacidades de qualquer computador.

Parece que os poetas ainda podem dormir tranquilos. Por enquanto, as máquinas não amea-

çam tomar o seu lugar. O pesquisador Ted Nelson, que criou o conceito de hipertexto e antecipou, em 1960, a realidade de computadores, alerta que a palavra tecnologia tem sido usada com exagero.

"Normalmente, quando as pessoas usam essa palavra, querem se referir a algo que esperam que você dê a cargo dos 'caras que entendem'. Hipertexto não é tecnologia, é literatura. Literatura é a



pigs will fly and I'll be a poet

featuring the collected babblings of the Robopoe!

"Porcos vão voar e eu serei um poeta", em "Robopoe"



Ted Nelson, versão pixel

informação que nós compilamos e guardamos (primeiro só em livros e jornais, agora em filmes, gravações, CD-ROMs etc.). A forma da literatura de amanhã determinará o que a raça humana vai poder acompanhar e entender. Esses não são assuntos para serem deixados para técnicos", diz ele, em "O Paradigma de Computador de Ted Nelson", publicado no seu site na Internet.

Folha Reprodução/Folha Imagem



"Linko", logo existo": Mark Amerika rele o filósofo francês

Descartes no ensaio on line "Consciência Hipertextual"

I LINK. THEREFORE I AM.

Programas que criam textos

Art Connection
www.artconnection.com/cv/
haku.pl120-20-20

Tem um gerador de haicais enólicos (tipo de poesia japonesa em três versos)

Burning Press
www.burningpress.org/tealbes
Tem para download programas que geram citações filosóficas e poemas doidadas

Computer Generated Haku
http://www.cghaku.com/haku
Página de haicais criados por computador
Discardian Software Library
www.discardian.com
Vários programas geradores de texto para download como o "Robopoe" que produz trechos religiosos e o "Linko" que gera manchetes de jornal sensacionalistas

Milk Magazine Poetry
premiere.com/journal/poetry
Nos EUA, existe um kit de linds de geladeira muito popular para fazer poemas. A página traz a versão eletrônica do jogo

www.milk.mil.com.au/espaco
Veja um ser experimental que responde ao estímulo do visitante da página

www.gemini.com.br
Projeto de Mark Amerika
Poetry Links
www.arkema.com/arkema/arkema.html
Links para páginas de programas geradores de texto para download

www.arkema.com.au/arkema
Programa bem simples para fazer textos e imagens geométricas
Visual Noise
canel.com/canel/arkema/arkema.html
Download de gerador de texto para Macintosh

Escritor vê "prisão" nos livros

free-lance para a Folha

Mark Amerika conta nesta entrevista como a Internet mudou seu modo de ser um artista e um escritor.

*

Folha - Qual a diferença entre escrever para livros e para a Internet?

Mark Amerika - Amo meus livros como se fossem da minha família, mas eles não me permitem mais fazer experimentos como escritor. Tudo o que podia ser feito com o gênero novela já foi feito, ele é uma prisão para a linguagem que quer ser livre. Na Internet, minhas narrativas têm um clima de aventura e me fazem sentir como se eu estivesse reinventando a maneira como se contam histórias. Posso fazer com que vários elementos interajam num espaço em três dimensões que desafie a nossa ideia do que é real. O mais importante na rede, posso ter uma audiência enorme, pronta para interagir com meu trabalho sem intermediários.

Folha - Que artistas marcam seu trabalho?

Amerika - Muitos artistas da última metade do século, como Italo Calvino e Julio Cortázar, músicos como o grupo Sonic Youth, John Cage e Caetano Veloso. A Internet é um projeto intermédio de arte conceitual que todo mundo está investigando e desenvolvendo.